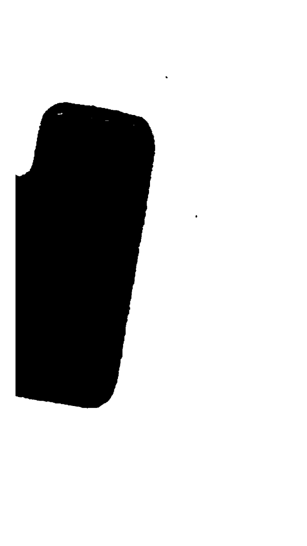
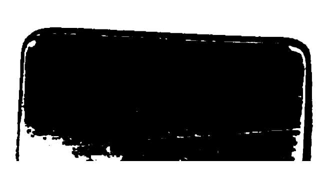
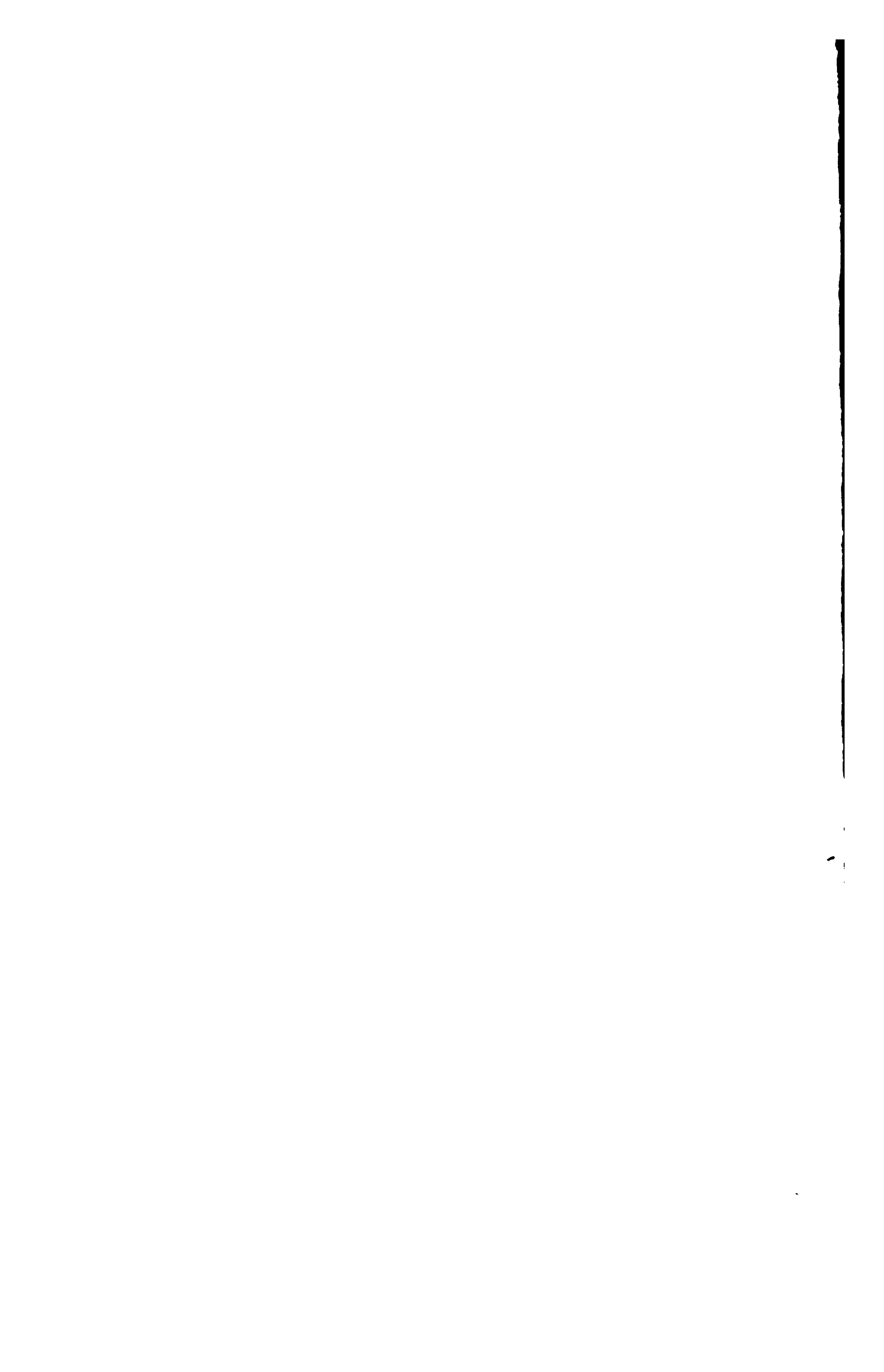
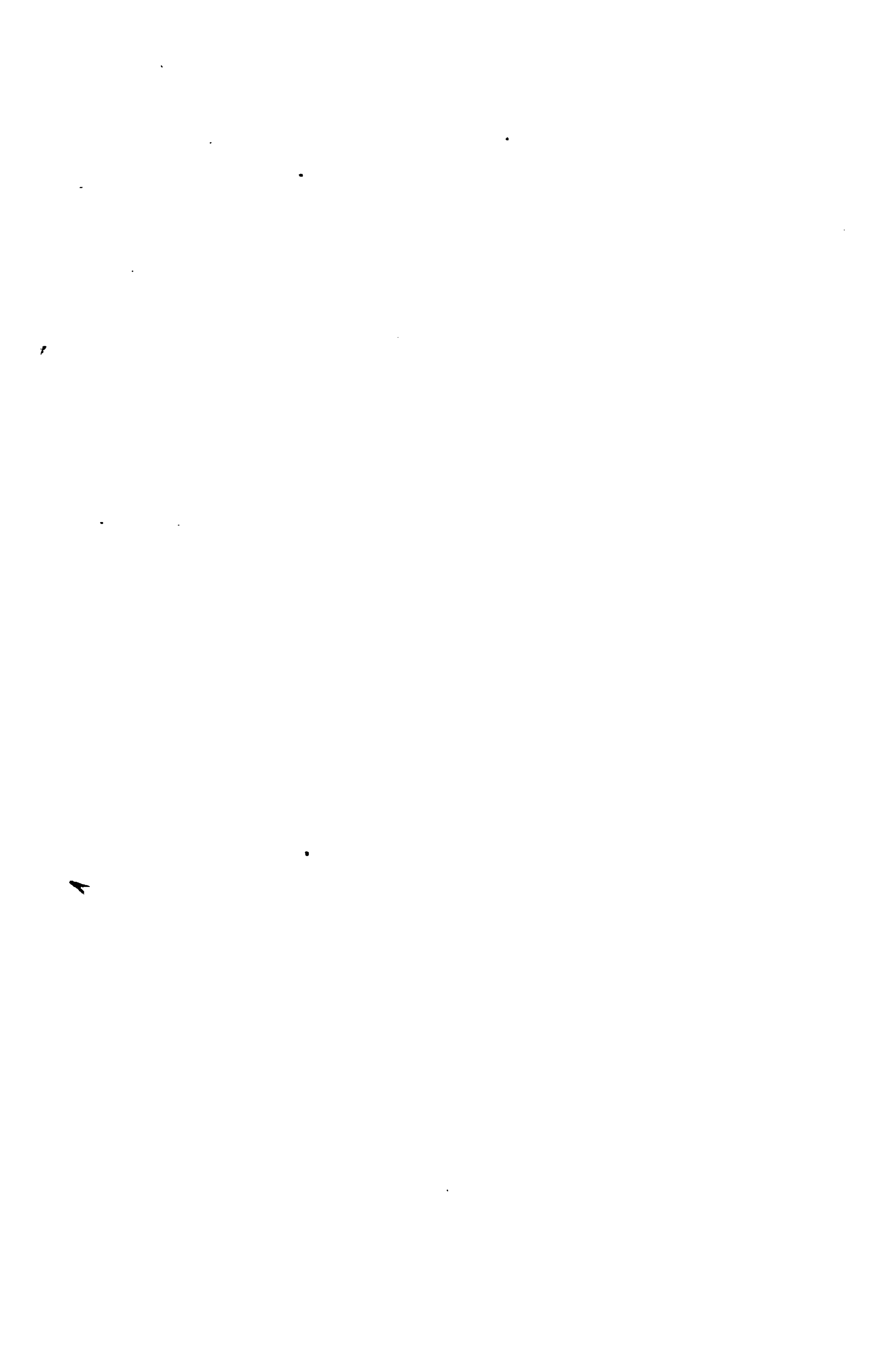


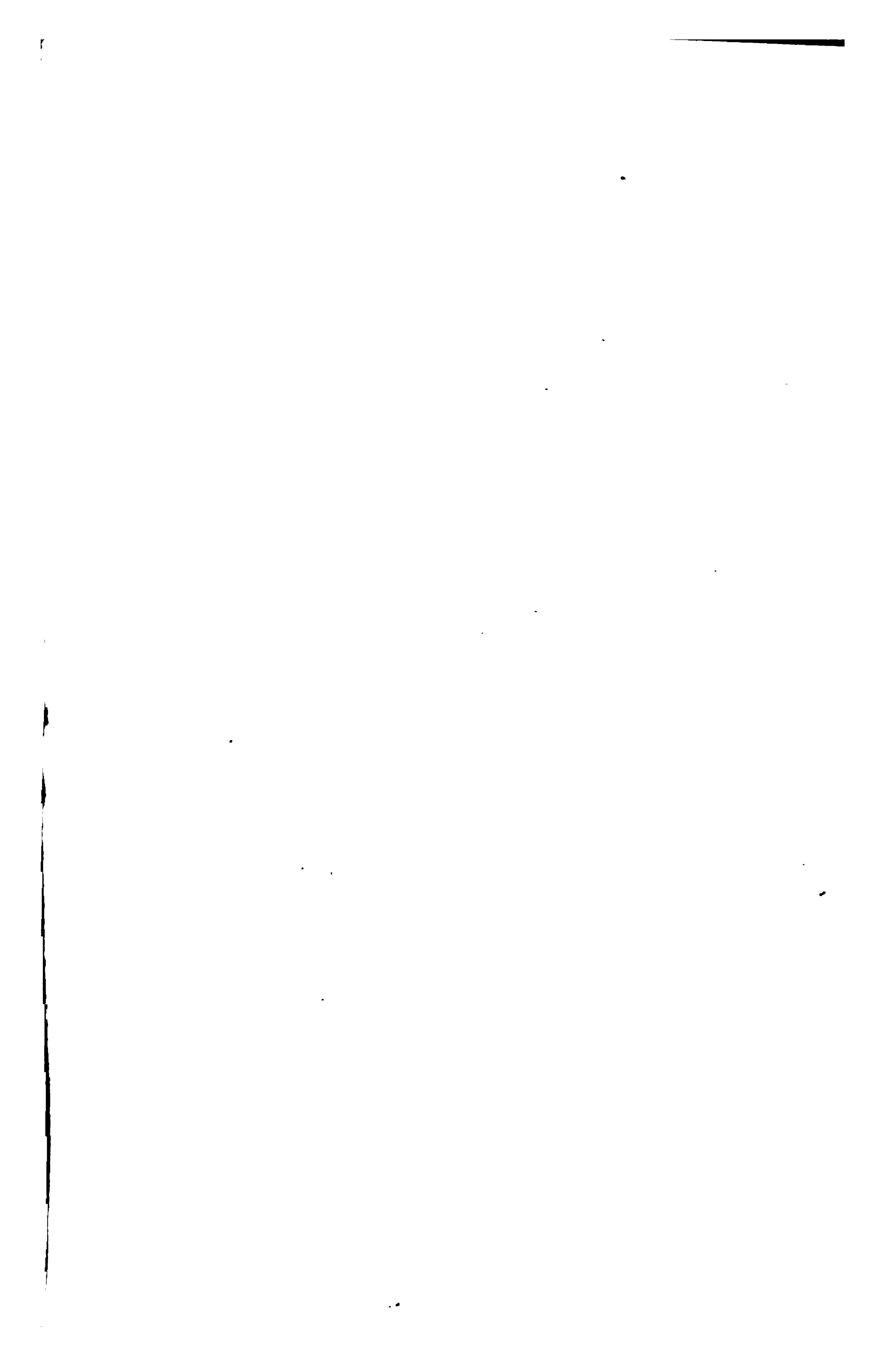






GESCHICHTE DES DRAMA'S.





GESCHICHTE

DES

DRAMA'S

VON

J. L. KLEIN.

V.

Das italienische Drama.

ZWEITER BAND.

LEIPZIG,

T. O. WEIGEL.

1867.

GESCHICHTE

DES ITALIENISCHEN

D R A M A ' S

VON

J. L. K L E I N.

ZWEITER BAND.

LEIPZIG,

T. O. W E I G E L.

1867.

Inhalt

des fünften Bandes.



Das Hirtendrama (Favola pastorale)

im 15. und 16. Jahrhundert.

Das Verhältniss von Idylle und Pastorale zum Drama ist bereits erörtert; der ursprünglich gottesdienstliche Charakter der Liebes-Idylle und des Hirtendrama's, als einer Natur-Mysterie, dargelegt; der Gegensatz von hieratischer und kunstpoetischer Pastorale hervorgehoben, und letztere als das Erzeugniss einer überfeinerten, sittenerschlafften Gesellschaftsbildung bezeichnet worden, entsprungen aus sentimentaler Sehnsucht nach der verlorenen Natur-Einfalt und Unschuld [1]) von Seiten der Dichter; und aus dem Verlangen eines überreizten Geschmackes nach abwechselnden Contrastgenüssen von Seiten der Machthaber und einer tonangebenden Gesellschaft, die nach unruhvollen thatbewegten Zeiten, ermüdet und abgespannt, an erdichteten Naturzuständen sich erholen und ergötzen wollte. Das Vorbild aller kunstgeregelten Idyllenpoesie, das Idyll des Theokrit, konnten wir gleichfalls nur als ein Product [2]) jener beiden Geistesstimmungen betrachten. Ihr musterwürdigstes Nachbild, die Ekloge des Virgil [3]), trägt noch deutlicher das Gepräge einer kunstabsichtlichen Reflexionsidylle. Virgil's berühmte IV. Ekloge ist nur das profane zur höfischen Allegorie abgeschwächte Echo der Natursymbolik in der hieratischen Pastorale. Dieser Hang zur Allegorie ging auf die italienische Egloga über, und herrschte noch in der Accademia

---

1) Gesch. d. Dram. III. S. 46 ff. u. 232 ff. — 2) Das. II. S. 32. „Idyll (εἰδύλλιον) heisst ein kleines Bild, ein Kunstwerk“: Herder S. W. XII. S. 132. — 3) Virgilio annuerunt gaudentes rure Camoenae. Hor. Sat. X. I. v. 45.

der „Arcadier“ im 17. Jahrh.[1]), aus welcher Zeit auch der vom ersten Uebersetzer des Hohen Liedes ins Italienische, von Loretto Mattei, gemachte Versuch stammt: das Hohe Lied in acht, den acht Capiteln des Textes entsprechende Eklogen abzutheilen.[2]) Eine dramatische Abtheilung erfuhr das hieratische Idyll der Hebräer erst im 18. Jahrh.[3]) Für das Urbild eines Pastoraldrama's hatte das Hohe Lied der gelehrte Huetius in seinen Prolegomena zum Cantic. Canticor. schon früher erklärt. Das eigentliche poetische Musterbild des ländlichen Kunstdrama's ist in unsern Augen das griechische Satyrspiel, worin sich nur

---

1) Crescimb. Commentarj I. libr. IV. p. 275. — 2) La Cantica distribuita in eglogbe da Loretto Mattei. Vienna in Austria 1686. — 3) La Sulamitide, Boschereccia sacra di Neralco Arcade (Monsign. Giuseppe Ercolani da Sinigaglia) Rom. e Bologna 1733. Goethe spricht sich über das Hohe Lied folgendermassen aus:

„Wir verweilen sodann einen Augenblick bei dem Hohen Lied, als dem Zartesten und Unnachahmlichsten, was uns von Ausdruck leidenschaftlicher, anmuthiger Liebe zugekommen. Wir beklagen freilich, dass uns die fragmentarisch durcheinander geworfenen, übereinander geschobenen Gedichte keinen vollen reinen Genuss gewähren, und doch sind wir entzückt uns in jene Zustände hinein zu ahnen, in welchen die Dichtenden gelebt. Durch und durch wehet eine milde Luft des lieblichsten Bezirks von Canaan; ländlich trauliche Verhältnisse, Wein-, Garten- und Gewürzbau, etwas von städtischer Beschränkung, sodann aber ein königlicher Hof, mit seinen Herrlichkeiten im Hintergrunde. Das Hauptthema jedoch bleibt glühende Neigung jugendlicher Herzen, die sich suchen, finden, abstossen, anziehen, unter mancherlei höchst einfachen Zuständen.

Mehrmals gedachten wir aus dieser lieblichen Verwirrung einiges herauszuheben, an einander zu reihen; aber gerade das Räthselhaft-Unauflösliche gibt den wenigen Blättern Anmuth und Eigenthümlichkeit. Wie oft sind nicht wohldenkende, ordnungsliebende Geister angelockt worden, irgend einen verständigen Zusammenhang zu finden oder hinein zu legen und einem folgenden bleibt immer dieselbige Arbeit.

Ebenso hat das Buch Ruth seinen unbezwinglichen Reiz über manchen wackern Mann schon ausgeübt, dass er dem Wahn sich hingab, das, in seinem Laconismus unschätzbar dargestellte Ereigniss, könne durch eine ausführliche, paraphrastische Behandlung noch einigermassen gewinnen.

Und so dürfte Buch für Buch das Buch aller Bücher darthun, dass es uns desshalb gegeben sey, damit wir uns daran, wie an einer zweiten Welt, versuchen, uns daran verirren, aufklären und ausbilden mögen.“ (S. W. in 40 Bdn. IV. S. 160 f.)

das einzige Exemplar in Euripides' Kyklops erhalten. Das mythologische Satyrdrama der Griechen, als dessen grösster Meister der Dichter des Prometheus gepriesen wird, wurzelt noch in der hieratischen Natursymbolik des Homer, die ihm jene hohe, poetisch-göttliche Bedeutung gibt. Dass auch Theokrit's Hirtengedicht hin und wieder die dramatische Form annimmt, zeigte uns seine XV. Idylle: die Syrakusanerinnen am Adonisfeste [1]; zeigt uns u. a. auch die VI. seiner Idyllen: „Die Rinderhirten", wo die zwei Hirten ihr Wechselgespräch in angenommenen Rollen durchführen: Damötas den Cyklopen Polyphemos; Daphnis dessen Freund vorstellt, der ihn auf die Neckereien der Galateia aufmerksam macht. Diese Idylle kann daher als ein kleines Hirtendrama mit drei Spielpersonen betrachtet werden.

Die allegorischen Beziehungen in dem ältesten italienischen, aus Prosa und Versen gemischten Hirtengedicht, der ältesten Idylle der neuern Literatur überhaupt: in dem Ninfale d'Ameto des Giov. Boccaccio (1313—1375), werden von Franc. Sansovino in dem seinen Ausgaben des Ninfale vorgedruckten Briefe an die Sonetten-Dichterin, Madonna Gaspara Stampa, näher angegeben. [2]) Boccaccio nannte seinen Ameto eine „Commedia." Die Pastorale besteht indessen nur aus einer Reihe von Erzählungen, die sieben Nymphen einander mittheilen, und worin jede ihre Liebesabenteuer und häuslichen Schicksale zum Besten giebt, von einer in terza rima gesungenen Ekloge begleitet. Diese Lieder sind als die ältesten Muster italienischer Egloghe zu betrachten. Der Nymphenkreis gruppirt sich um den jugendlichen Waidmann Ameto (Admet), als Preis- und Schiedsrichter. Doch erschöpft nicht dieses Amt seine Betheiligung. Vielmehr erfährt Ameto an ihm selbst eine Umwandlung seines innern Wesens, im Verfolge und Verlauf der von je einer Nymphe vorgetragenen Erzählung ihres Liebesschicksals, die sie regelmässig mit einer an ihre besondere Schutzgottheit gerichteten Hymne von idyllischer

---

1) Gesch. d. Dram. II. S. 27. — 2) Ameto, Comedia delle Ninfe Fiorentine di M. Giov. Boccaccio da Certaldo; con la dichiaratione etc. di Franc. Sansovino. Venez. 1592. (Die erste von Sansovino besorgte Ausgabe des Ameto ist von 1545; die zweite von 1558. Die älteste bei Fontan. Fir. 1521. 8.)

Färbung beschliesst. Ameto's innere Umwandlung besteht in einer stufenweisen Vergeistigung seiner leidenschaftlich-edeln, immer aber irdischen, als Nymphe Lia personificirten Liebe, zur platonisch-hehren Seelenliebe, in Gestalt seiner Fiammetta.[1]) Jede dieser Nymphen vollzieht an Ameto eine immer höhere Läuterung, die sich in dem Charakter ihres Liebesabenteuers abspiegelt; bis der entsinnlichte, in einen klaren, der Liebesgöttin geweihten Quell untergetauchte Täufling platonisch-geistiger Liebe, reingebadet von aller unlauteren Begierde und nach würdig-feierlicher Toilette, wobei jede der Nymphen mit einer ihrem Wesen eigenthümlichen Ausschmückung sich betheiligt, von Lia der Fiammetta übergeben wird.[2]) Sansovino glaubt in den sieben Nymphen die „sieben Wissenschaften" zu erblicken.[3]) Wir lassen die Deutung dahingestellt, und wollen nur noch erwähnen, dass Boccaccio's pastorale Allegorie, — das Purgatorio zu seinem Decamerone, und wahrscheinlich auch, den von Dante entlehnten Läuterungsgedanken gemäss, „Commedia" von ihm benamst, — in ein Jubelfeierlied der Nymphen an die hehre Liebesgöttin übergeht, worauf Ameto, aus dem Heidnischen plötzlich in's

---

1) Vgl. Gesch. d. Dram. IV. 1. Thl. S. 144. Not. 1. — 2) Die Stelle kann zugleich mit den Namen dieser wunderlichen allegorischen Brautjungfern eines classisch-mythologischen Seelenbräutigams bekannt machen: Le divine parole appena avevano fine che le ninfe in piè dirizzate corsero inverso Ameto, il quale si stupefatto stava a rimirare Venere, che preso dalla sua Lia non si sentì, infino attantochè, di dosso gittatigli i panni selvaggi, nella chiara fonte il tuffò, nella quale tutto si sentì lavare, ed essa, da lui cacciata ciascuna lordura, puro il rendè a Fiammetta, la quale nel luogo il ripose, donde era stato levato davanti alla dea, laddove Mopsa con veste in piega raccolta gli occhi asciugandogli, da quelli levò l' oscura caligine, che Venere gli toglieva; ma Emilia lieta e con mano pietosa, sollecita a quella parte, dove la santa dea teneva la vista sua, il suo sguardo dirizzò di presente, e Acrimonia agli occhi già chiari la vista fece potente a tali effetti: ma poichè Adiona l'ebbe di drappi carissimi ricoperto, Agapes, in bocca spirando, di fuoco mai da lui simile non sentito l' accese, di che egli, vedendosi ornato, bello con luce chiara, ardente, lieto al santo viso distese le vaghe luci, nè altrimenti, quella ineffabile bellezza mirando, ebbe ammirazione, che gli achivi compagni, veduto bifolco divenuto Giasone etc. — 3) Si potrebbe dire che le sette Donne fussero le sette scientie. a. a. O. p. 4.

Christliche überspringend, ein Dankgebet an die heilige Dreifaltigkeit anstimmt.[1])

In Form und Inhalt, als Conception und Durchführung, gleich verfehlt, bleibt diese älteste Pastorale der Italiener dennoch als literarhistorisches corpus delicti denkwürdig, dessen Bezichtigungskraft die ganze italienische, ja die ganze romanische Literatur trifft, insofern diese eine copistische Nachfolge des römisch-classischen Vorbildes darstellt. Völlig disparat, kunst- und poesiewidrig muss dieses willkürliche Durcheinandermengen von allegorisirend mittelalterlicher Verbildlichung von Begriffen und mythologisch-antiker Natur-Symbolik der classischen Poesie erscheinen. Das einzige Bindemittel dieser beiden an sich heterogenen Anschauungen und Gestaltungsweisen; die plastische Flüssigkeit gleichsam, die sie allein ineinander zu schmelzen, poetisch zu gestalten, und mit real-idealem Gehalte zu erfüllen und zu beleben vermochte: ist der poetische Humor: erhaben phantastisch, voll ethisch-religiöser, fegefeuriger Busskraft und Seelenläuterung, wie bei Dante; scherzhaft-ironisch, wie bei Ariosto, und in Beider Dichtungen waltend als der göttliche, über dem gestaltungsschwangern Urgewässer schwebende Geist; als weltbildende Schöpferkraft; als Werkmeister, der die geistesfreien, zeitpolemischen und reinigenden Offenbarungen einer scheinbar regellosen, im Innersten aber kunstgemäss formenden, absichtstiefen Phantasie beherrscht. Von diesem Demiurgos mittelalterlicher und neuzeitlicher Schöpfungen, diesem romantischen Pan und Dämon poetischer Weltanschauung, von diesem allegorisch-symbolischen Proteus des germanischen Kunstgeistes, der auch Dante's und Ariosto's Dichtungen durchweht; von diesem Kunsthumor findet sich in Boccaccio's abstract-allegorisirender Nymphen-Pastorale[2]) so wenig wie in seinen sonstigen Dichtun-

1) Oh diva luce, quale in tre persone
Ed una essenza il ciel governi e 'l mondo
Con giusto amore ed eterna ragione.

2) Corniani verwirft auch den sprachlichen Ausdruck der Schreibart, als gewunden, geziert und geschraubt. Keine Seite vermöchte man ohne Ermüdung zu lesen: La locuzione si colma di contorsioni e di affettate espressioni e maniere che non si può leggere una pagina sola senza stanchezza. (I secoli etc. I. p. 314.)

gen[1]), oder Werken[2]) in italienischer Prosa auch nicht die leiseste Spur. Dahingegen erscheint jener Dämon in Boccaccio's Decamerone selbst vom bösen Geiste besessen, und vom unsaubersten aller bösen Geister: vom Unzuchtsteufel der Satyriasis und der Nymphomanie — ein bukolisches Satyrspiel, ein Ninfale oder Nymphen-Pastorale eigener Art, und ohne jede allegorische Hülle.

Die platonisirende Allegorie des Ameto pflanzte sich auf die italienische Egloga und Pastorale fort. Einer der nächsten Vertreter des italienischen Schäfergedichtes nach Boccaccio, der Florentiner Girolamo Benivieni (geb. 1453 † 1542), von Varchi als zweiter Wiederhersteller der italienischen Poesie gepriesen, dichtete u. a. acht Eklogen[3]) solcher Färbung, ebenfalls in Terzinen. In einer derselben, worin drei Hirten, Mopso, Titiro und Pico, ihren Wechselgesang anstimmen, feiert Pico die Nymphe Pleone auf Kosten der Nymphe Floria, als sein Ideal der hehren Liebe; ähnlich wie Ameto das seinige in der Fiammetta erblickt, gegenüber der Nymphe Lia.

„Und Floria bleibt besiegt zurück in Thränen“[4]),

lautet der Schlussvers der Egloga. Dieser Pico ist offenbar eine bukolische Maske für Pico della Mirandola, des Dichters Freund, der bekanntlich ein bis zum Mysticismus schwärmerischer Plato-

---

1) Teseide, Ferr. 1475. Filostrato (Ausg. 15. 16. Jahrh. 1789 bei Didot d. Ae. Geschichte von Troilus und Cressida hier Chryseis, Tochter des Chaldus). Il Ninfale Fiesolano. Die Nymphe von Fiesole, die in eine Quelle verwandelt wird, wahrscheinlich um sich von dem obscönen Schmutz zu reinigen, welcher den Inhalt des Poems in Ottava rima bildet. L' Amorosa Visione (Liebesgeschichte) in terza rima. — 2) Il Filocopo (Liebe des Florio und der Blancaflore). L' Amorosa Fiammetta (Liebesleiden der Fiammetta, verursacht durch die Abwesenheit ihres Panfilo(-Boccaccio). Laberinto d' Amore (Ein allegorischer Traum, worin der Dichter von einem Geist in ein bezaubertes Thal entrückt wird, das von Einigen Liebeslabyrinth, von Andern richtiger der „Schweinestall der Venus“ (il porcile di Venere) genannt wird. Das Ganze ist ein schmutziges Pasquill auf die Frauen, auch „Corbaccio“ („garstiger Rabe“) betitelt, das die Karbatsche verdient. — 3) In der alten Raccolta delle Buccoliche. Flor. 1481. 4. 1484 u. 1494. 4. — 4) E Floria vinta si riman piangendo (Poesie Pastorali e Rusticali etc. Milano 1808. Classici Ital. t. 235. p. 4.)

niker war. Auch in solcher bukolischer Verkleidung von Kunst- und Fachgenossen, als Hirten und Schäfer, war Theokrit Vorbild.[1]) Girolamo Benivieni liegt neben seinem Pico in der Kirche St. Marco begraben. Bei Mazzucchelli[2]) findet man die Grabschrift und den Katalog von Girolamo Benivieni's sämmtlichen Werken.

Ein ähnlicher Geist weht in den fünf Eklogen des Jacopo Fiorino de' Boninsegni aus Siena. Die vorzüglichste darunter, die fünfte: Felicità Pastorale (Ländliches Glück), widmete er dem grossen Lorenzo de' Medici (1481). Die vier andern hatte Boninsegni schon 1468 mit einem Begleitbriefe dem Herzog v. Calabrien zugesandt. Antonio Tebaldeo[3]) interessirt uns weniger durch seine fünf Egloghe, von etwas rauhem gröblichem Korn[4]), als durch das Bildniss, das Raphael von ihm gefertigt: dieser Platoniker in Farben; wenn nicht gar die herrlichste platonische Idee als Maler. Die italienische Kunst und Poesie stand überhaupt im 15. Jahrh. unter dem Einflusse des Gestirns Plato, das im 16. Jahrh. die epikureische Conjunction von Merkur und Venus ablöste. Von Plato's Vorliebe für den Sirakusanischen Mimos, — im Grunde auch ein bukolisches Drama, ein Pastorale, — war schon die Rede.[5]) Obgleich das älteste aller classischen Hirtenpoeme: Homer's in die Seeidylle seiner Odyssee eingeflochtene Pastorale: Polyphemos — obgleich dieses Seeidyll Sicilien zur Heimath des naturderben, ungeschlachten, heroisch-göttlichen Hirtengedichtes stempelt, welches nichts weniger als platonisch, aber desto poetischer ist. Wogegen Arkadien durch seinen Schutzgott Pan, der als personificirte Naturidee ein ächt platonischer Gott, zur landschaftlichen Stätte der allegorisch-idealen Schäferpoesie und Liebesidylle geschaffen scheint; im Gegensatz zum sicilischen naturschlichten Hirtengedichte. Jacopo Sannazaro[6]) nennt daher auch in seiner

1) Sich selbst führt Theokrit als Hirten Simmichidas in der VII. Idylle ein. — 2) Scritt. Ital. T. II. Part. II. Beniv. — 3) geb. Ferrara 1456, gest. Rom 1538. — 4) Im Parnaso Italiano herausg. von Andrea Rubbi. — 5) Gesch. d. Dram. II. S. 24. — 6) geb. zu Neapel 1485, † 1550, begraben in einer von ihm erbauten Kirche am Abhange des Pausilippo. Dort befand sich auch sein Landhaus Mergellina, wo er die letzten Jahre seines Lebens zubrachte, als treuer Schäfer der Kunst und Wissenschaft.

Arcadia[1]), die noch ganz unter der Herrschaft des im 15. Jahrh. regierenden Platogestirns steht, den Pan: il santo Pan[2]), „den heiligen Pan." Ganz Arcadia ist für Sannazaro ein heiliger Gebirgstempelhain, worin platonisch-idyllische Schäfer die reine ländlich-keusche Liebe unter dem Bilde der Hirtin Amaranta verehren; der bukolischen Idealfigur von Sannazaro's, seit den Kinderspielen her platonisch geliebter, bald als Hermosyne, bald als Phyllis besungener Carmosina Bonifacia, der er selbst in schwärmerischen Schilderungen ihrer Schönheit, als arkadischer Schäfer Sincero[3]), seine Liebeshuldigung darbringt.[4]) Nach dem Vorbilde von Boccaccio's Ameto besteht auch Sannazaro's Arcadia, wie Pietro Bembo's schon erwähnte Asolani[5]), aus Partien in Prosa, welche die Erzählungen und Schilderungen enthalten, und aus Egloghe in Versen von verschiedenen Versmaassen. Die Mehrzahl derselben sind Terzinen mit Sdrucciolo-Ausgängen. Im Ganzen enthält die Arcadia 12 solcher als „Prose" bezeichneter Abtheilungen, davon jede ein Hirtenlied beschliesst. Das Gedicht, obzwar nicht eigentlich allegorisch, gehört dennoch der andeutenden, verhüllenden Poesie an, insofern der Dichter darin seine Lebens- und Liebesschicksale durch die Blume arkadischer Zustände mittheilt, die sich schliesslich in einen Traum auflösen, aus dem der Dichter in Neapel erwacht.

Sannazaro's Arcadia, die 60 Auflagen erfuhr, ragt unter den Dichtungen ihrer Gattung als Epoche machende, mustergültige Erscheinung hervor, sowohl was Styl als Naturmalerei betrifft. Die Schilderung des monte Partenio[6]), die Festfeier der ländlichen Gottheit Pales[7]), die schon berührte Verherrlichung der Hirtin Amaranta werden als bukolische Meisterstücke bewundert. Einstimmig wird auch Sannazaro von der italienischen Kritik als Fürst der neuern Schäferpoesie geehrt. Denselben Vorrang behauptet Sannazaro unter den Dichtern in lateinischer Sprache, die seit der Wiedergeburt der classischen Poesie sich her-

---

1) Nap. 1504. — 2) Arcad. Prosa decima. — 3) Das. Pros. settim. Sannazaro's Name in der Accademia del Pontano war Azio Sincero. — 4) Arcad. Pros. quarta mit ihrer Egloga, der schönsten von Sannazaro's Eklogen, in dialogischen Sextinen. — 5) Gesch. d. Dram. IV. 1. S. 776. Anm. — 6) Prosa prima. — 7) Prosa terza.

vorgethan. Er gab der lateinischen Sprache eine Eleganz, die ihr weder Poliziano, noch Pontano, noch die beiden Strozzi geben konnten.[1]) Sein lateinisches, schon erwähntes Poem [2]) in Hexametern: De Partu Virginis, woran er 20 Jahre gearbeitet und das er 1526 beendete, wird als dasjenige Gedicht bezeichnet, dessen Styl und Latinität, von allen ähnlichen Dichtungen seit der Renaissance, der Aeneide am nächsten stehe. In dem vom Papst Clemens VII. ihm dafür zugesandten Belobungsbreve wird nicht weniger das Genie und die Kunst des Dichters, als dessen Frömmigkeit und Glaubenseifer gepriesen. Selbst Jul. Scaliger kann dem Styl und der classischen Reinheit der Verse die Bewunderung nicht versagen; wiewohl er die Vermischung mythologischer Gottheiten mit Engeln und Heiligen tadelt, und nicht billigen kann, dass die Fleischwerdung des Wortes von Proteus prophezeit wird.[3]) Dieser doppelschlächtige Stylcharakter zieht sich aber durch die ganze classisch-italienische Poesie hindurch, und gibt ihr das Ansehen einer Art von romantisch-buntscheckig-classisch-italienischem Salat.

Sannazaro gilt als Erfinder, nicht der neuern Pastoralpoesie, wofür ihn Einige ausgeben, wohl aber als Erfinder der Fischer-Idylle (Egloga Pescatoria), deren Vorbild Theokrit's Halieis[4]) (die Fischer), und die Bernardino Rota aus Neapel (1509—1575) zur Kunstvollendung brachte. Beide italienische Idyllenarten, das Schäfer- und Fischergedicht, haben sich zu Dramen, als Pastoral- und Fischerdrama (Favole pastorali und Fav. Pescatorie), entfaltet. Den bezüglichen Eklogen entsprechend, scheint denn auch das Pastoraldrama auf jene beiden von uns angenommenen Ursprungsquellen: die sikulisch naive, und arkadisch-allegorische Idylle, in Styl und Charakter, zurückzuweisen. Den Pastoralen letzterer Art, den eigentlichen, meist in Terzinen gedichteten Poesie pastorali, von deren frühesten Vertretern wir Einige angeführt, und denen sich noch die in versi sciolti gedichteten Egloghe des mehrgenannten Alamani und die des fruchtbarsten dieser Bukoliker, des Jeronimo

1) Vgl. Corniani I secoli etc. t. IV. p. 8 ff. — 2) Gesch d. Dram. IV, 1. S. 243. — 3) Poet. l. 6. — 4) Idyll. 21.

Muzio (1496—1576) anschliessen mögen[1]) — der arkadischen Schäferidylle stehen die „bäuerlichen Pastoralen“, die Poesie rusticali, gegenüber, die ihre ländlichen Schönen in Ottaven besingen. So z. B. La Nencia da Barbarino, die Nencia aus dem Dorfe Barbarino, bei Florenz, deren ländliche Reize Lorenzo de' Medici unter dem Schäfernamen, Vallera, in 50 Stanze in florentinischer Bauernmundart schildert, die aber wie das Flöten klingt, „wenn Nachtigallenmännchen will locken die Braut“, vermischt mit dem putzigen Zwitschern eines zärtlich hadernden, aufsässigen Rohrsperlings. Der Nencia des grossen Lorenzo setzt dessen Tisch- und Kunstgenosse, Luigi Pulci, seine Beca aus Dicomano (La Beca da Dicomano)[2]) entgegen, die er in 23 Stanze verherrlicht und über den bukolischgrünsten Klee lobt, frischweg wie ihm der Ottaven-Schnabel gewachsen. Gleich wirklichen Frühlingssängern, aus befiederten, nicht blos aus Federn-Kehlen, lassen diese Salon-Tyroler der Ottava-Rima ihre rusticalen Lieder zu Ehren, nicht selten aber auch zum Glimpf und Unglimpf, ihrer Dorfschönen erschallen: Francesco Doni, z. B. der, als Sparpaglia, um seine schäferliche Huldin, Silvana, gar neckisch herumstänzelt. Gabriello Simeoni[3]) schlägt, wie eine Wachtel im Morgenroth aus blühenden Waizenfeldern, Rime e Concetti Villaneschi, „Reime und dörfliche Concetti“-Triller, aus einer wogenden Halmensaat von 40 Stanzen; als Admeto lobsingend seinem idyllischen Herzenstäubchen, Tonia del Tarantera.[4]) In Frag- und Antwortliedern, — zum Liebesschäfer, Ravanello, umgewandelt, — pfeift Franc. Bracciolini, in Petrarca's stubenhirtlichem Schlafpelz, die schnackisch-zärtlichsten Guckuckslaute seiner Nenciotta zu, auf 12 rohriger Ottaven-Panspfeife; worauf ihm Nenciotta ihr neunstanziges Ottavenecho zurückhallt, wie Papagena ihrem Papageno. Doch gellt schon aus Ravanello's Lockerufen ein Ton der Spottpfeife, womit Bracciolini (1560—1645) im Wettstreit mit Alessandro Tassoni (1565—1635) um den Ruhm der Erfindung des komischen Heldengedichtes neuerer Zeiten,

---

1) Vgl. Ginguené Hist. Litter. d'It. t. X. p. 116 f. wo Ausführliches über diesen Muzio berichtet wird. — 2) Drei Miglien von Florenz. — 3) 1509—1565. — 4) D' Ameto Pastore composti, „vom Hirten Admet verfasst.“

Tassoni's Scherzepos, „der Eimerraub“[1]), durch seinen burlesk-epischen Schwank, „Die Verspottung der Götter“[2]), in den Sack zu pfeifen sich beeiferte; ähnlich wie jener bessere Vogelsteller, Homer's hinkender Hahnrei, die beiden Vögel, Mars und Venus, zum grossen Ergötzen und Gelächter der Himmlischen in seinen aus Goldfäden geknüpften Sack einfing: ein Vogelfänger-Stückchen, das eben den Inhalt von Bracciolini's mit allerlei Hexenmeistern und Teufeln ausstaffirter epischer Burleske bildet.

Das Eigenthümliche dieser rusticalen Poesie liegt in dem Contraste von bewusst-parodistischer Liebeslaune und landschaftlicher Mundart. Der Reiz ist also auch hier wieder nur ein künstlicher: das beabsichtigt Pikante; ein Product studirter Pointirung, und verfällt, trotz allem mundartlichen Colorit, dem Raffinement eines genusslüsternen Spielens höfischer Schulbildung mit ländlicher Einfalt; des Spielens der Unnatur mit der Natur. Die bukolische Poesie des Alexandrinischen Zeitalters, des Augusteischen, sogenannten goldenen Zeitalters, und auch des Zeitalters der Mediceer, — jede derselben trug den Keim dieser innern Parodie der Idylle, die Ironie des goldenen Zeitalters, für dessen Glückseligkeit sie zu schwärmen schien, im Herzen. Jene, wie Fibelsprüche, marktläufige Epode[3]) des Horaz, die vom „Beatus ille“ singt, ist der lyrische Ausdruck für diesen ironisch-faulen Kern in der scheinbar naturfrischen gesunden Frucht. In jener Epode kommt der satirisch-parodistische Wurm in der Knospe der arkadisch-römischen Idylle zu Tage. Alphius, der das Beatus ille anstimmt, und durch alle Tonarten naturschwärmerischer Sehnsucht nach den stillen Freuden und Lieblichkeiten des Landlebens modulirt, ist ein Wucherer, dem der Dichter das Wort aus dem Munde nimmt, um es in die epigrammatisch-ironische Spitze, in welche die Epode ausgeht, umzubiegen:

„So spricht es jetzt der Wucherer Alphius und ist
In seinem Sinn ein Landmann schon;
Doch alles Geld erhebt er in des Mondes Mitt'
Belegt's am ersten Monatstag.[4])

---

1) La Secchia rapita. Par. 1629. 12. — 2) Lo Scherno degli Dei. Rom 1627. 12. — 3) Epodus II.

4) Haec ubi loquutus foenerator Alphius
Iam iam futurus rusticus,

Dass sich aber Horaz selbst ironisirt, zum lyrisch-bukolischen Alphius parodirt, ja seine ganze Zeitstimmung mit parodirt, davon ahnt der feine Spötter nichts. Der Alphius steckt jeder Hofidyllik im Leibe. Es ist der bukolische Wolf im Schafskleid. Wie denn Horazen's Epode das Urbild auch der pointirenden, der Heine'schen Lyrik ist, die ihre eigene Gefühlsschwärmerei und Sentimentalität persiflirt; die den Honigbeutel süsser Liebesseligkeit schliesslich als giftigen Wespenstachel hervordrückt, den auch fast jedes ihrer Gedichte oder Lieder am Schlusscouplet, wie zum St— plötzlich hervorschnellt. Diese mit allen möglichen Prickelreizen sich selbst kitzelnde After-Lyrik gehört zu den pathologischen Hauptsymptomen einer in ihren innersten Säften verderbten Poesie und überreizt-entnervten Geistesstimmung. In Bezug auf kunstlauteren Gefühlserguss, als Sangeszauber, kann sie keinen höhern Werth ansprechen, als die Bravour des Marktgauklers, der mit gleicher Meisterschaft den Gesang der Nachtigall und das Grunzen des Schweines nachahmt; nur dass er nicht beides, wie jene Lyrik, durcheinander mischt.[1])

Omnem redegit Idibus pecuniam
Quaerit Kalendis ponere.

Obige Uebersetzung ist von W. Monich („Hor. Lyra" S. 280). Wir waschen unsere Hände in Unschuld.

1) So gut wie die Klinik hat auch die Kritik das Recht von gewissén „Spiegeln", im Zwecke der Heilung, Gebrauch zu machen und ihre specula a— und c— behufs Erforschung verborgener Krankheitsformen, anzuwenden. Wir bedienen uns dieses Rechtes, indem wir aus einer Reisechronik des 17. Jahrh. eine Anekdote cum grano salis mittheilen: Ein deutscher Junker geräth, während seines Aufenthalts in Paris, mit seinem Begleiter in ein verrufenes Haus. Unter andern Fragen der gastfreundlichen Hausfrau, die ihm der Begleiter in lateinischer Sprache verdolmetscht, kommt auch diese vor: An jucunde vis f— ? — „Imo etiam! Wozu wär' ich denn hier, Schwerenoth?" platzt der Junker ärgerlich heraus. Das jucunde bezog sich auf eine liebkosende Pfauenfeder, die man vergebens in dem Fächerrade suchen würde, das Rabelais bereits erwähntes Kapitel seines Gargantua entfaltet; obschon dieses Fächerrad mit Schweiffahnen von allen möglichen Sorten und Farben prangt, wie sie kein Pfau vom schönsten „Spiegel" bunter wölben könnte; und obschon die eine liebkosende Pfauenfeder in der Hand einer Pariser Hauswirthin um den gleichnamigen Pol herspielte, um welchen der Pfau ein ganzes Rad solcher Federn schlägt. Die Pseudo-, zu Deutsch: After-Lyrik hantiert

Den Preis in der Ottaven-Idylle der Italiener, die dem kunstgemäss-rauhen, sogenannten hetruskischen Baustyl vergleichbar scheinen mag, — den Preis in der toskanisch-rusticalen Schäferpoesie mit künstlich-bäuerischem Landschaftsdialekte, trug Francesco Baldovini davon; ein Bukoliker des 17. Jahrh.[1]), durch seinen scherzhaften Lamento di Cecco da Varlungo. Baldovini's idyllische Liebesklage nimmt kein kläglich-tragisches Ende, wie etwa unseres Nicolai Werther-Parodie, dem eine mit Hühner-

---

figürlich mit einer ähnlichen liebkosenden Pfauenfeder und zu gleichem Zwecke. Darin besteht ihr Reiz, ihr Zauberkitzel, für welchen Friedrich Gentz so enthusiastisch schwärmte, und alle Männlein und Weiblein noch jetzt leidenschaftlich schwärmen, die keine Lyrik mehr ohne solche Pfauenfeder geniessbar finden. Goethe's, Uhland's Lieder — getraute sich so ein Männlein oder Weiblein herauszugehen mit seiner Herzensmeinung — sie würden Goethe's und Uhland's Lyrik für schaallangweilig, reizlos erklären, im Vergleich mit der kitzelnden Pfauenfeder-Lyrik, von welcher jene Lyrik freilich nichts weiss. „Melodien und Sylbenmaasse aber machen noch nicht den lyrischen Dichter; seine Anmuth und Grazie muss uns anmuthige Bilder vorführen, die uns zu huldreichen Gesinnungen beleben." (Herder W. XI. S. 73). Zu huldreichen Stimmungen jedenfalls; seelenholden; beglückenden — sittlich-anmuthigen Stimmungen. Soll man doch selbst von der Lyrik des bei Vielen verrufenen, und der Rettung bedürftig erachteten Horaz, den auch wir vorhin erst einer im Innersten schon angegewelkten, ironisch-blasirten Poesie beschuldigten — soll man doch, dem eben angeführten grossen Gewährsmann zufolge, selbst von Horazen's Lyrik sagen dürfen, „dass sie nie zur Lüsternheit reize; dass man selbst in der Lyrik dieses römischen Hofdichters „eine ernstmoralische Grazie gewahr werde." (Herder. Das. S. 77.) . . . Also nichts von einer liebkosenden, „zur Lüsternheit reizenden" Pfauenfeder, nicht einmal bei Horaz! Würde Herder an der Heine'schen Lyrik eine ähnliche Grazie rühmen? Würde der grosse deutsche Kritiker, der poesiereichste aller Beurtheiler poetischer Meisterwerke, der Sonnenvogel der deutschen Kritik, der, dem golden flammenden, statt aus gewöhnlichen kritischen Ruthen, aus den kostbarsten Hölzern und den edelsten wohlriechenden Reisern Arabiens erbauten Neste entstiegen, emporfliegt zur Sonne der Poesie — würde Herder von der Lyrik der kitzelnd anrüchigen Pfauenfeder die Gluthen des duftig durchwürzten Phönix-Nestes poetischer Kritik fächeln lassen? Diese Lyrik würdig erachten, gleich dem eigenen Gefieder, in verklärendem Feuertode sich zu verjüngen? Oder würde er die Verunreinigung des unsterblichen Nest-Flammenopfers durch die mit dem St— liebäugelnde Pfauenfeder sich verbeten haben?

1) Geb. zu Flor. 1634, gest. das. 1700.

blut geladene Pistole den jämmerlichsten Garaus macht. Die Schlussoctave von Baldovini's Lamento, Stanze 40, endet vielmehr Cecco's Liebesjammer als eine in's idyllische Korn vor dem Schuss geworfene Windbüchse, die darin losgeht, und deren Knall den vor Liebesverzweiflung daneben eingeschlafenen Schäfer aufweckt. Ruhig erhebt sich derselbe von seinem noch in vollen Aehren stehenden Strohlager, worauf er seinen rustical-poetischen Wertherentschluss ausgeschlafen; überlegt den Fall:

> Und bleibt nachdenklich stehen, zuletzt entschlossen,
> Sich drob zu freu'n, dass er sich nicht erschossen.

Oder wortgetreuer:

> Um's nicht mit seinem Leben zu verderben,
> Entschloss er sich doch lieber nicht zu sterben.[1]

Der „unsterbliche" Metastasio, wie ihn noch immer die Italiener nennen, während für uns Deutsche der grosse Pan der italienischen Opernpastorale längst gestorben — dieser unsterbliche Pan hatte sich in Baldovini's' Lamento di Cecco so hineinfistulirt, dass er denselben täglich ein paarmal stille vor sich hinpfiff.[2] Nicht Wenige von Metastasio's idyllischen Opernhelden scheinen auch in der That auf den Schlüssel dieses Lamento und mehr noch auf den der letzten Ottava gestimmt, die wir angeführt, und deren „Schlüssel"[3] wir sinngerecht übersetzt.

Kehren wir zu unserem Anfang zurück, beginnend mit dem Vater, nicht blos des ersten Pastoraldrama's[4], und Singspiels;

---

1) Con Cecco si dolse, e da quel loco
Parti con un desío sol di morire;
Ma perchè il sole ascoso ora di poco,
Vi volle prima sopra un po' dormire.
Risvegliato ch'ei fu, visto un tal giuoco
Di gran danno potergli riuscire
Stette sospeso, e si solvette poi
Viver per non guastare i fatti suoi.

2) S. die Vorrede des Orazio Massini zu seiner Ausgabe des Lamento von Baldovini Fir. 1755. 4. — 3) „Schlüssel", Chiave, nennen die Italiener die beiden Schlussverse jeder Octave. — 4) Das Schäferspiel: Le Jeu du Berger, vom Trouvère Adam de la Halle, ist um anderthalb Jahrhunderte mindestens älter; nur hat nicht „die Schule darauf ihr Siegel geprägt." Vgl. Gesch. d. Dram. IV, 1. S. 119.

sondern auch des ältesten classischen Drama's in einer neuern Sprache überhaupt: mit

Agnolo Poliziano,

dem Dichter des

Orfeo.

Dieser Vater des Hirtendrama's und Erstgebornen der classisch-regelmässigen Theaterspiele der neuern Zeiten, war 18 Jahre alt, als er dasselbe zeugte, und brauchte dazu nicht mehr denn zwei Tage; weniger Zeit folglich als Jupiter zur Fertigschaffung des Herkules. Unser Agnolo erblickte das Licht der Welt im Jahre 1454 in dem Städtchen Montepulciano, wonach er sich Poliziano nannte; denn sein Familienname war Ambrogini. Als Zeitpunkt der Abfassung und Aufführung des Orfeo giebt Abbate Bettinelli [1]) das Jahr 1472 an, wo der Cardinal Francesco Gonzaga, in Gesellschaft der beiden Pichi della Mirandola, seinen Einzug in Mantua hielt, zu dessen Feier Poliziano seinen Orfeo, inmitten der Unruhen und des Getümmels, dichtete, wie er selbst in seinem an Carlo Canale gerichteten Zueignungsbriefe mittheilt, den er 45 Tage vor seinem Tode (1494) schrieb. In diesem Briefe vergleicht Polizian seinen Orpheus mit den ungestalten Kindern der Lacedämonier. So wie diese Kinder ins Barathrum geworfen wurden, „so", sagt er, „wünschte auch ich, dass mein Orfeo, den ich auf Verlangen unseres hochwürdigsten Mantuanischen Cardinals in Zeit von zwei Tagen unter unaufhörlichen Störungen in der Vulgarsprache verfasste, flugs, gleich dem wirklichen Orpheus, zerissen würde. [2]) Tiraboschi bezweifelt die Richtigkeit von Bettinelli's Angabe, in Betracht des Jahres der Abfassung und Aufführung des Orfeo, weil Poliziano damals erst 18 Jahre alt gewesen; ein zu jugendliches Alter, wie Tiraboschi meint, für eine solche Dichtung. [3]) Allein ein frühreifes dichterisches

---

1) Delle Letter. e delle Arti mantov. p. 34. — 2) Cosi desiderava ancora io, che la favola d'Orfeo, la quale a requisizione dal nostro reverendissimo Cardinale Mantuano in tempo di tuo giorni intra continui tumulti in stilo volgare — havevo composta, fusse di subito, non altrimenti che esso Orfeo, lacerata. — 3) Ist. d. Lett. ital. Vol. IX. c. 35. p. 1326. (Ausg. Milan.)

Talent, das mit 14 Jahren jene Stanze auf das Turnier des Julian von Medici dichtete, die schönsten Ottaven, die vor Ariosto geschrieben worden, und aus denen Ariosto sich auch Manches aneignete, — ein derartiges Wunderkind konnte auch mit 18 Jahren einen Orfeo dichten, der an sprachlicher Zierlichkeit und Anmuth jenem Turnierpoem, das freilich ein Fragment geblieben, vielleicht nachsteht. Als spätesten Zeitpunkt der Abfassung und Darstellung des Orfeo muss Tiraboschi 1483, das Todesjahr des Cardinals Franc. Gonzaga, setzen. Auch in diesem Falle bliebe Polizian's Orfeo das erste Pastoraldrama, da die nächstälteste Favola di Cephalo des Niccolò da Correggio, von der noch die Rede seyn wird, in das Jahr 1486 oder 1487 fällt.

Agnolo Poliziano war aber nicht nur ein Wunderkind durch poetische Begabung; er war auch eines durch gelehrte Bildung. Schon im dreizehnten Jahre machte er lateinische und griechische Verse. In lateinischen Versen bat er als Knabe den freigebigen Lorenzo de' Medici um Unterstützung, der ihn dann auch in seinem Palaste erziehen und unterrichten liess. Solche Lehrer möchten nicht leicht ein anderes Wunderkind der Poesie und Wissenschaften nachweisen können, selbst Professor Witte in Halle nicht, der sich das Wunderkind an den Kinderschuhen abgelaufen. In die platonische Philosophie weihte unsern Agnolo kein Geringerer ein, als Marsilio Ficino. Die Philosophie des Aristoteles lehrte ihn Joh. Argiropolo. Im Griechischen unterrichtete ihn Andronikos aus Thessalonica; im Lateinischen Cristoforo Landino. Poliziano selbst war Lehrer der griechischen und lateinischen Literatur an der Universität zu Florenz. Er besass grosse grammatikalische Gelehrsamkeit. Als Reiniger vieler Textstellen erhielt er von Mars. Ficinus den Ehrenbeinamen: Hercules. Die meisten Reiniger bringen es nicht über den Besen des Hercules. Auch als Uebersetzer der 8 Bücher des Herodianus, des Encheiridion von Epiktet, der Probleme des Alex. Aphrodis., der Aphorismen des Hippokrates, der Memorab. des Xenophon, des Plutarch, mehrerer Dialoge des Platon, der Poesien des Moschos, Kallimachos etc. erwarb sich Polizian grosse, bleibende Verdienste. Sein lateinischer Styl erstrebt das künstlich-Elegante, Sinnreiche, Ingeniose; auch in seinen Briefen. Besonders graziös sind seine lateinischen Elegieen. In der Elegie über

zugeschickte Veilchen bewundert man die Weichheit des Tibullus, vereint mit der Zierlichkeit und Anmuth des Anakreon.[1]) Vor solchen Wunderkindern allen Respect! Bei Andern heisst es: Ein Wunderkind mit Respect zu melden. Poliziano verfasste auch einige selbstständige philosophische Schriften, z. B. die Schrift: Parepistomenon, eine Genealogie alles Wissbaren (Scibile), worin er den Baum des menschlichen Wissens zeichnet. Die Schrift wurde von Baco v. Verul. benutzt.[2]) D' Alembert copirte die Tabelle genau in seinen Eléments de Philosophie.[3])

Dass es einem solchen Manne nicht an Ehren und Auszeichnungen fehlte, versteht sich von selbst. Die Florentiner verliehen ihm das Bürgerrecht. Innocenz VIII., bei dem Poliziano Gesandter war (1485) und dem er seine Uebersetzung des Herodianus widmete, erwiderte die Artigkeit mit einem Ehrengeschenk von 200 Goldgülden und einem schmeichelhaften Dankschreiben, das Peter Aretin in Poliziano's Stelle dem Papst geschenkt hätte. Poliziano stand mit verschiedenen gekrönten Häuptern in Briefwechsel: mit dem grossen Matthias Corvinus, König von Ungarn; mit Johann, König von Portugal; mit Ludov. Sforza, Herzog von Mailand u. a. m.

Doch fehlen auch nicht die Schattenseiten. Seine stärkste Schwäche war: ein überschwenglicher Begriff von seinem eigenen Werthe, und die Kehrseite dazu: souveräne Geringschätzung der Verdienste Anderer: daher die literarischen Fehden, worin er sich beständig verwickelt fand. Auch mit körperlichen Schattenseiten war Poliziano reichlich gesegnet; unter diesen hebt Bouterwek besonders hervor: eine alles Maass überschreitende Nase[4]), und beruft sich dabei auf Meiners.[5]) Diese Schattenseite unseres Agnolo stand sich selbst im Lichte, namentlich bei Damen, für die er leidenschaftlich glühte, und die von Ovid's bekannter physiognomischer Signatur nichts wussten: Bei Alessandra z. B., Tochter des Bartolomeo della Scala, einem Fräulein von grosser

1) G. Corniani a. a. O. III, 82 ff. Vgl. auch Mencken, Hist. vitae et in litteras meritor. Angeli Politiani, ortu Ambrogini. Lips. 1736. 4. — 2) Mencken, vit. p. 540. — 3) §. 3. — 4) Gesch. d. ital. Poesie u. Beredtsamkeit I. S. 271. — 5) Lebensbeschreibungen berühmter Männer aus den Zeiten der Wiederherstellung der Wissenschaften. Zürich 1796. Bd. II. S. 172.

Schönheit und Gelehrsamkeit, die sich nur an seine Nase stiess. Ihr Vater entzog sie der gefährlichen Bewerbung und vermählte sie in aller Eile mit dem gelehrten Michele Marullo. Das stieg dem Poliziano in die Nase, und brauchte, bis diese darüber verschnupft wurde, so lange, dass der langwierige Groll, den Poliziano dem Michele Marullo nachtrug, begreiflich wird. Hierauf verliebte sich Poliziano in die schöne Ippolita Leoncina da Prato; aber auch sie fand ein Haar in seiner Nase. So konnte Poliziano beim besten Willen nicht anders, als sich alle Nasen lang in eine Andere verlieben, um stets mit langer Nase abzuziehen. Das ist das Loos einer bahnbrechenden Wegweiser-Nase; einer providentiellen, zur Pastorale vorbestimmten, einer urwüchsig bukolischen Nase, deren Urbild denn auch schon König Salomon an seiner Geliebten verherrlichte, und in seinem Hirtengedichte, dem Hohen Lied, mit einem Thurm verglich, der gen Damasek schaut.

Den schwärzesten Schatten aber werfen auf Poliziano's Ruhm seine griechischen Epigramme, die Veranlassung gaben, ihn der griechischen Liebe zu bezüchtigen. Gewiss wieder nur aus Schuld der von Bouterwek „übergross" geschmähten Nase; inmassen besagte Liebe jegliche Nase mit dem Rücken besieht; eine Vergünstigung, die — so mochten Poliziano's Verleumder folgern — auch seiner Nase zu gute kam. Paolo Giovio erzählt gradezu: Poliziano habe eine so leidenschaftliche Liebe für einen Knaben gefasst, dass er darüber in Wahnsinn verfiel und starb.[1]) Welcher Nagel zum Sarge, welche Grabschaufel, welcher verhängnissvolle Zinken von Nase! Ein Seitenstück zu Graf Platen's verhängnissvoller Gabel, dem ähnliche nichtswürdige Afterreden, aus ähnlicher Veranlassung entsprungen, und von der eben geschilderten After-Lyrik mit dem Kothpinsel, ihrer würdig, ausgemalt, das Leben verbitterten und vielleicht verkürzten. Die böse Zunge des Paolo Giovio, dieser Chronique Scandaleuse des 16. Jahrh., straft die Angabe von Poliziano's vertrauten Freunden Lüge, wonach der

1) Ardendo di febbre e d' amore cantò delirando versi di estremo furore, finchè la voce e la forza de' nervi e finalmente lo spirito vitale lo abbandonarono, cadendo egli in preda di vergognosa morte. „In Fieber- und Liebesdelirien sang er wahnsinnige Lieder, bis ihn Stimme, Nervenkraft, endlich der Lebensgeist verlassen, und er die Beute eines schmachvollen Todes wurde."

grosse Gelehrte und Schriftsteller, aus Gram über das Schicksal, das seinen Lieblingszögling, Pietro de' Medici, in Folge des Einfalls von Karl VIII. in Italien betroffen, in ein hitziges Fieber fiel, und am Tage des Einzugs Karl's VIII. in Florenz [1]) verschied; zwei Jahre nach dem Tode seines Wohlthäters, Freundes und Studiengenossen, des grossen Lorenzo de' Medici. Noch müssen wir einer vorzüglichen Leistung des Poliziano gedenken, die den Musterstücken der neuern lateinischen Poesie beigezählt wird. Wir meinen seine Sylvae, „Wälder." [2]) Polizian recitirte die Sylvae öffentlich an der Universität von Florenz, als Einleitungen zu seinen Vorlesungen. Die erste Reihe der Sylvae behandelte die Poeten und die Poesie im Allgemeinen. Die zweite: die georgische Poesie, als Einleitung zu den Vorlesungen über die Georgica (Landbau) des Virgilius und über „die Tage und Werke" des Hesiod. Die dritte hatte die Hirtengedichte des Virgil zum Gegenstande. Die vierte ging der Erklärung des Homer voran. Als Dichtart sind die Sylvae, von Statius her, männiglich bekannt. Die griechischen Improvisatoren Archias und Antipater von Sidon, deren Cicero rühmend gedenkt [3]), waren die Vorbilder und Lehrer der römischen Improvisatoren. Die Blüthezeit der letzteren fällt in die der römischen Imperatoren. Mit dem Uebergang über den Rubicon beginnt die Reihe der imperatorischen Improvisationen, jener herrlichen Stegreifdichtungen, Staatsstreiche genannt. Staatsstreiche sind Sylvae, die aus improvisirten „Böhmischen Wäldern" bestehen, wo man den Wald vor lauter Schufterle's nicht sieht; wo jeder Schufterle sich zu einem Cäsar, jeder Freiheitsbaum zu einem Schandpfahl, jeder Schandpfahl zu einem Kletterbaum improvisirt, an welchem ein Cäsar in schlangenförmigen Bewegungen oder wurmhaften Windungen emporklimmt nach dem aufgehängten Hauptpreise: einer aus dynastischen Würsten geflochtenen Krone; aus Würsten, die man nach der Speckseite so lange wirft, bis die Krone sich in eine Dynastie von blutwürstigen Casseler Dietrichen entwickelt, die als ein

---

1) 24. Sept. 1494. — 2) Sunt vero Sylvae, quae Graeci vocant σχεδιάσματα: puto, carmina subito effusa calore, nec anxia cura ad incudem revocata. Vossius: Instit. poet. l. III. c. 22. §. 2. — 3) Orat. pro Licin. Archia §. 8.

ganzes Geschlecht von Cäsaren an den zu Laternenpfählen extemporirten Kletterbäumen dahängen. Unter den Imperatoren glänzte Kaiser Domitianus als Improvisator; als Imperator unter den Improvisatoren: der eben genannte Papinius Statius, Domitian's Günstling, dessen Sylvae grösstentheils Improvisationen waren.[1] Vor Statius hatte der Dichter der Pharsalia, M. Annäus Lucanus, als Improvisator grossen Ruhm erworben. Lucan's Lehrer war der berühmte Rhetor und Improvisator Rhemmius Palaemo, der unter Kaiser Tiberius lebte, welchen Kaiser bekanntlich ein zum antitaciteischen Tyrannen-Schmeichler extemporirter Staar in einen glorreichen Caesar ex tempore umschwatzte, nachdem Marivale seinem Staar das χαῖρε Καῖσαρ unzähligemal vorgesprochen. Für sein aus dem Stegreif in den von Nero gestifteten Pentaeterischen (fünfjährigen) Wettspielen declamirtes Gedicht, Orpheus, wurde Lucanus mit dem Lorbeer bekränzt.[2] Wehe dem Bekränzten und wehe seinem Lorbeer! Lucan's kaiserlicher Nebenbuhler im Improvisiren, Kaiser Nero, der jederlei Lorbeer als Majestätsrecht in Anspruch, und den literarischen Lorbeer, als Unterfutter zur imperatorischen Lorbeerkrone, in Beschlag nahm, untersagte dem Lucanus alles Dichten[3]; wie heutzutage Stegreif-Imperatoren ein Journal unterdrücken, nach dreimaliger Verwarnung. Lucan's Orpheus-Lorbeer liess aber den kaiserlichen Improvisator doch nicht schlafen. Er ruhte nicht, bis der poetisch todte Lucanus physisch todt war; so todt wie sein Oheim, M. Annäus Seneca, dessen Todesart auch der Neffe, M. Annäus Lucanus, wählte, indem er sich selbst die Adern öffnete: seine letzte Improvisation, die Kaiser Nero denn auch, aus besonderer kaiserlicher Gnade, gewähren liess.

Durch die Sylvae dem Statius, durch den Orfeo dem Lucanus verwandt, nimmt Agnolo Poliziano in unserer Geschichte die erste Stelle als improvisirender Dichter ein. Denn auch sein in zwei Tagen verfasster Orfeo lässt sich als eine Improvisations-

1) Lel. Giraldi, Vit. Papin. Stat. — 2) Ex tempore Orphea in experimentum ingenii ediderat. Vita Lucan. Anonym. — 3) Interdictum est ei poeticâ. Vit. Luc. Vgl. Raoul-Rochette, Recherches sur l' Improvisation poétique chez les Romains. Mémoires de l'Acad. des Inscriptions et Belles-Lettres t. V. p. 263 ff.

dichtung betrachten, und verdient um so mehr unsere anerkennende Bewunderung; von der ruhmvollen Eigenschaft ganz abgesehen, dass mit Poliziano's Orfeo das neuere Kunstdrama nach classischem Muster ins Leben tritt. Zunächst ist die Ausgabe von 1524 nach der ersten Abschrift, welche der ersten Aufführung des Orfeo in Mantua zu Grunde lag, wohl zu unterscheiden von der Ausgabe, welche Pater Ireneo Affò, Bibliothekar in Parma, nach einer in der Bibliothek seines Conventes zu Reggio aufgefundenen, verbesserten, zweiten Abschrift des Orfeo veranstaltete und in Venedig 1776 erscheinen liess.[1]) In der Ausgabe von 1524 wird das Drama blos als „Favola" bezeichnet. Eine Acteintheilung fehlt; dagegen findet sich darin die lateinische Ode in sapphischem Versmaass, welche Orpheus aus dem Stegreif zu Ehren des Cardinals Gonzaga vortrug. An Stelle derselben liest man nun, der zweiten Abschrift gemäss, einen nach griechischem Vorbilde gedichteten Chor, worin die Dryaden den Tod der Eurydice beweinen. Bouterwek scheint die Ausgabe von 1524 zu seiner Beurtheilung nur gewählt zu haben, um den Orfeo wegen Fehler zu hecheln, die der Dichter selbst verbessert hat. Der Literarhistoriker springt mit dem armen Orfeo um wie eine Mänade und reisst noch dessen poetisches Schattenbild in Stücke. Eine herunterreissende Mänade ist um kein Haar weniger Mänade, als eine zerreissende; gleichviel ob Thyade, Bassaride, Bistonide oder Bouterwekide. „So grotesk diese Composition ist, so wenig dramatisch ist die Ausführung" [2]), jauchzt die Bacchide: Io triumphe!

Sehen wir uns den Orfeo auf die „groteske Composition" einmal an.

In zwei zierlichen Octaven giebt das Argumento die Fabel des kleinen Orfeodrama's an; die weltbekannteste aus der griechischen Götterlehre. Der erste Act, Pastorale überschrieben, besteht aus drei kurzen idyllisch-einfachen Scenen, die aber nicht als solche angegeben sind, da eine Sceneneintheilung fehlt. In der ersten schickt Aristeo den Tirsi, sich nach dem Kalbe des Mopso umzusehen, das dieser vermisst, und Aristeo dort hinter einem

1) Unter den Titel: L' Orfeo tragedia di Messer Angiolo Poliziano tratta per la prima volta da due vetusti codici, ed alla sua integrità e perfezione ridotta ed illustrata. — 2) A. a. O. S. 280.

Hügel hat brüllen hören. Mopso bleibt bei Aristeo, der ihm sein Begegniss mit einer Nymphe erzählt, die schöner als Diana, und deren Anblick sein Herz mit unlöslichen Banden gefesselt:

> Sobald als ich ihr himmlisch Bild erblickt,
> Fühlt' ich mein Herz im Innersten erbeben;
> Fühlt' ich von Liebe meinen Geist berückt.[1])

Mopso erwidert Aristeo's Terzinen mit wohlmeinenden Ermahnungen im selben Versmaasse: Sich zu hüten vor Amor's Fackel[2]), die freilich Niemand mehr zu fürchten hat, als ein Schäfer, schon wegen der Feuersgefahr, der ihn die Schafwolle aussetzt, in der er beständig steckt. Mopso beruft sich auf seine Erfahrungen[3]); ein gebranntes Kind scheut das Feuer. Amor aber ist ein mordbrennerisches Kind, das mit Feuer spielt, an dem sich die erwachsensten Leute, Junge und Alte, mehr als die Finger verbrennen:

> Gelingt es ihm, sein Joch dir aufzubürden,
> Vergissest du der Bienen und der Gärten,
> Der Reben, Weiden, Heerden und der Hürden.[4])

Aristeo erklärt ihm rundweg in bündigen Terzinen, was die verliebten Sperlinge auf allen Dächern in gebundener und ungebundener Rede zwitschern: Mopso, du predigst tauben Ohren; Mopso, sei kein Klug—, „du giebst klugen Rath den Todten.“[5]) „Arist. will lieben, aber nicht nicht-lieben.“[6]) Und singt eine Canzone die in den Refrain aushallt:

---

1) Come vidi sua vista più che umana,
Subito mi si scosse il cor nel petto,
E mia mente d'amor divenne insana.

2) Amorosa face.

3) Sappi ch' Amor non m' è già cosa nuova.
So wisse denn, dass Liebe mir nichts Neues.

4) Che se pigli, Aristeo, sua dura legge,
Del capo t'usciranno e l' api e gli orti,
E viti e biade, e paschi e mandre e gregge.

5) Mopso, tu parli queste cose a' morti.

6) Aristeo ama, e disamar non vuole.

Hört, Wälder, meine zärtlichen Beschweren,
Da meine Nymphe sie verschmäht zu hören.[1])

Mopso schlägt vor Entzücken einen Octaven-Triller in Sdruccioliversen, und versichert: wenn die Nymphe die Canzone hörte,

Wie ein Schoosshündchen käm' sie angewedelt.
Doch jetzt kommt Tirsi dort dahergetrödelt.

Oder mit Sdrucciolo:

Wie ein Schoosshündchen käme sie und wedelte.
Doch jetzt kommt Tirsi, der so lange trödelte.[2])

Tirsi entschuldigt dies hinreichend: Er habe nicht nur Mopso's Kalb gefunden, sondern auch eine Nymphe gesehen, Blumen pflücken, die schönste, die man sehen könne, sich nach Blumen bücken:

Das Haar von Gold, Schneerosen das Gesicht,
Die Augen braun, das Kleid so weiss wie Licht.[3])

Aristeo fliegt davon, wie ein Tauber zu seiner Taube. Mopso giebt dem Tirsi die gefährliche Geistesverfassung seines Herrn zu bedenken, und fordert ihn auf, demselben mit gutem Rath zur Hand zu gehen. Tirsi meint:

Mein Herr ist viel gescheidter als wir Beide, —
Ich — führ' die Küh' und Ochsen auf die Weide.[4])

Die Kühe und Ochsen geben dem Tirsi ihre Zustimmung durch freudiges Brüllen zu erkennen; ob in Octaven oder Terzinen lässt sich nicht ermitteln, da der Act hier seinen Strich dazwischen schiebt.

---

1) Udite, selve, mie dolci parole,
Poichè la bella ninfa udir non vuole.

2) S' ella l' ode verrà come una cucciola
Ma ecco Tirsi che del monte sdrucciola.

3) Di neve e rose ha il volto, e d' òr la testa
E gli occhi brune, e candida la vesta.

4) Io so ch' egli è più saggio assai che noi;
A me basta guardar le vacche e i buoi.

Der zweite Act trägt die Aufschrift: Ninfale. Man sieht Eurydice, wie ein flüchtiges Reh, über die Bühne eilen. Aristeo bittet inniglich

„Flieh' nicht von mir, o Mägdelein!“ 1)

in einer dreizehnzeiligen Flehbitte in Canzonen-Strophe von Endecasillabi, vermischt mit siebensilbigen Versen, und eilt der Fliehenden nach. Gleich darauf meldet eine Dryade ihren „Schwestern“ Eurydice's Tod, die, von einer Schlange am Fusse gestochen, daliege an Baches Rand, weiss wie die Blüthe von Liguster und Kreuzdorn.[2]) Die Trauerkunde in Terzinen schliesst mit der Aufforderung an die Schwesterdryaden, eine Todtenklage anzustimmen. Es ist der Chor, den, wie schon erwähnt, Poliziano an Stelle der lateinischen, von Orfeo zu Ehren des Cardinals Gonzaga gesungenen, Ode einschob:

O mitleidlos Geschick! o grause Schlange!
O schmerzlichstes der Loose!
Gleich der geknickten Rose,
Gepflückter Lilie gleich,
Liegt sie gebrochen bleich an Baches Hange.[3])

Die vierte Strophe von den sieben, woraus die Todtenklage besteht, dient mit der ersten als Refrain.

Nun erscheint Orfeo, „die Leier“ spielend, heitern Angesichtes. Er glaubt, „dass seine Nymphe noch am Leben“, wie die ihn erblickende Dryade in Terzinen bemerkt.[4]) Die Schwestern sollen hingehen und Eurydicen mit Blumen bestreuen und grünen Zweigen. Sie selbst bleibt, um dem Orfeo die unselige Botschaft zu melden. Das geschieht im dritten Act, Eroico

---

1) Non mi fuggir, donzella!

2) — e lei giace distesa
Come bianco ligustro, o fior di spino.

3) Ah spietata fortuna! ahi crudel angue!
Ahi sorte dolorsa!
Come succisa rosa,
O come colto giglio, al prato langue.

4) Colla cetera in man; si dolce in vista,
Che crede ancor, che la sua ninfa viva.

betitelt, den Orfeo mit einem lateinischen aus zwei Distichen bestehenden Couplet eröffnet, das den in der Wiege die Schlangen erwürgenden Hercules besingt. Von der Schlange, die schon heranringelt, um in sein Herz zu stechen, ahnt sein Latein nichts, bis ihm die Ottave der Dryade darüber ein schreckliches Licht aufsteckt. Dann ist er aber auch mit seinem Latein zu Rande. Orfeo entfernt sich schweigend stumm vor kämpfendem Schmerz, wie der Satyr, Mnesillo, bemerkt:

Sieh, wie er schweigsam-schmerzvoll
Davonschleicht leise, leise,
Kein Wort erwidernd vor wehvollem Leid.[1])

Der classisch-gebildete Satyr weiss aber recht gut, dass dies eine Reminiscenz ist aus Sophokles' König Oedipus, und dass Orfeo weniger seiner Eurydice, als der Königin Jocaste nachfolgt, welche dort, nach gemeldeter Botschaft, lautlos abgeht; jedoch nicht, um sogleich wieder umzukehren, und zwei Octaven zu singen, wie Orfeo. Er kündigt seinen Entschluss an, hinabzusteigen in das Reich der Schatten, und zu versuchen, ob er den Tod mit seiner Leier erweichen könne, welche ihre Macht an Felsen, wilden Thieren, Wäldern und Strömen erprobt hat. Satyr Mnesillo, allein geblieben, findet das Wagstück bedenklich, und verspricht sich nichts Gutes von dem Unternehmen; fürchtet vielmehr, der Hinabsteiger könnte gleich unten bleiben, und schliesst die Betrachtung und den Act mit dem Calembourg:

Das Lebens Licht muss es nicht dem entschwinden,
Der Amor'n sich zum Führer wählt, den blinden?[2])

Der vierte, als Negromantico bezeichnete Act stellt den Hades vor. Er besteht aus Einer Scene, deren Personal Orfeo, Plutone, Proserpina, Euridice, Tisifone. Orfeo leitet das Höllen-Nachtstück mit zwei Stanzen ein, worin er die Mächte

---

1) Vedi come dolente
Si parte quel tapino,
E non responde per dolor parola.

2) Ne maraviglia è se perde la luce
Costui ch'il cieco Amor preso ha per duce.

der Unterwelt rührend und beweglich um Mitleid und Einlass anfleht.[1]) Cerbero, an den sich die erste Stanze richtet, müsste drei Sisyphus-Steine, anstatt des Herzens, im Leibe haben, wenn er gegen das Klageflehen taub bliebe. Den Furien müssten versteinernde Medusenschlangen um die Ohren zischen: könnte der Liebesjammer, den die zweite Strophe ihnen zuächzt, sie fühllos lassen.[2]) Mit einer zwölfzeiligen Canzonenstrophe bricht Plutone das infernalische Schweigen.[3]) Proserpina ist ganz aufgelöst vor

1) Pietà, pietà del misero amatore,
Pietà vi prenda, oh spiriti infernali!
Erbarmen mit dem unglückselgen Gatten,
Erbarmen, o ihr unterird'schen Schatten!

2) O wüsstet ihr von meinem stillen Leide,
Ihr würdet meinen Klagen euch gesellen.
Che' se sapeste le mie pene, amore,
Compagne mi sareste a' miei lamenti.

3) Wer ist der Mann, der mit der goldnen Leier
Die ehrne Pforte konnt' erregen,
Zum Weinen die Verstorbenen bewegen?
Dass Rast vergönn' dem Tityus der Geier;
Dass Sisyphus den Stein nicht wälze,
Still steh' Ixions Rad von Feuer,
Und dass von Tantals Lippen nicht
Die Wasserwoge niederschmelze?
Den Danaiden selbst gebricht,
Die Fluth in ihrem Fassgehölze.
Auch hör' ich nicht die Schattengeister ächzen,
Weil sie dem süssen Sang entgegen lechzen.

Plutone. Chi è costuì, che coll' aurata cetra
Mossa ha l' immobil porta,
E seco pianger fa la gente morta?
Nè Sisifo la pietra
All' alto monte preme
Nè l' acqua più a Tantalo s'arretra,
Nè Tizio lacerato al campo geme,
Ed è ferma la rota
D' Ission falso, e le Belidi estreme
Si stan coll' urna vota,
Nè s' ode spirto più che si lamentì,
Ma tutti stanno al dolce canto intenti.

Entzücken. Sie bittet ihren höllischen Gatten, in derselben Strophenform, himmelhoch: still zu schweigen und dem lieblichen Gesang sein schwarzes Ohr zu neigen.[1])

Nun stimmt Orfeo sein seelenrührendes Lied an in fünf Ottaven, die von Eurydice's trauervollem Geschick, von seinem unaussprechlichen Liebesgram, von dem Jammer singen, eine solche Blume in der Knospe hingerafft zu sehen; in der Schlussstrophe die beweglichsten Klänge zusammenfassend, um dem finstern Herrscherpaar die geraubte Gattin abzuringen, oder abzusingen:

Plutone überträgt hier nur auf Orfeo's Gesang, was die horazische Strophe (Od. III, 11. v. 21 ff.) von Mercurs siebensaitiger Leier rühmt:

> Quin et Ixion Tityosque vultu
> Risit invito, stetit urna paullum
> Sicca, dum grato Danai puellas
> Carmine mulces.

> Selbst Ixion, Tityos selbst verzerrte
> Sein Gesicht zum Lächeln; es stand die Urne
> Trocken, als dein süsser Gesang des Danaus
> Töchter entzückte.

Noch rauschender und voller greift der deutsche Sänger in die Saiten seiner Lyra:

> „Himmlisch in die Hölle klangen
> Und den wilden Hüter zwangen
> Deine Lieder, Thracier —
> Minos, Thränen im Gesichte,
> Milderte die Qualgerichte,
> Zärtlich um Megärens Wangen
> Küssten sich die wilden Schlangen,
> Keine Geissel klatschte mehr;

> Aufgejagt von Orpheus Leier
> Flog von Tityos der Geier;
> Leiser hin am Ufer rauschten
> Lethe und Kocytus lauschten,
> Deinen Liedern, Thracier,
> Liebe sangst du Thracier."

Schiller, Gedichte: der Triumph der Liebe.

1) Le da te debbo aver grazia una volta,
Posati al quanto e 'l dolce canto ascolta.

Ich flehe bei den schaurig-düstern Fluthen
Des furchtbarn Styx und finstern Acheron;
Beim Weltenschooss des Chaos; bei den Gluthen,
Die brandend wälzt der grause Pflegethon;
Bei jenes brustzerspaltnen Apfels Bluten,
Das, Kön'gin, dich geweiht dem Höllenthron.
Kann ich vom Schicksal nicht Gehör erwerben,
Wünsch' ich nicht Rückkehr; will auch ich hier zu sterben.[1])

Doch wozu die Thierquälerei, auch noch der besaiteten Schildkröte[2]) der Ottaven-Uebersetzung Reime abpressen: wenn Orfeo's fünf Stanzen selber, wenn der ganze vierte, „Negromantico" oder Höllenbreughel genannte Act unseres Singspiels, übersetzter Ovid ist, in Ottave rime und Canzonenstrophen umgeleiert? Man vergleiche selbst die Parallelstelle in Ovid's Metamorphosen.[3])

---

1) Io ve ne prego per le torbid' aque
Della palude stige e d' Acheronte,
E pel Caos ove tutto il mondo nacque,
E pel sonante ardor di Flegetonte;
Pel pome che a te già, regina, piaque
Quando lasciastì su nostro orizzonte.
Se pur tu me la nieghi, iniqua sorte,
Io non vo' su tornar, ma chieggo morte.

2) Mercur's Leier: Testudo, Chelys. — 3) X. v. 10 ff.:

Als an der oberen Luft der Rhodopeische Sänger
Lange genug sie beweint: so wagt er, die Schatten zu rühren,
Durch die Tänarische Pforte zum Styx hinunterzusteigen,
Und durch luftiges Volk und Gebilde bestatteter Leichen
Trat er zum Herren des Lust entbehrenden Reiches der Schatten
Und zu Persephone hin, und rührt zu dem Liede die Saiten:
O ihr Gewalten der Welt, die unter die Erde gesetzt ist,
Wohinein wir gelangen, so viel wir sterblich erwuchsen,
Wenn es erlaubt, und ihr ohn' Umschweif trügrischer Lippe
Wahres zu sagen vergönnt: nicht hier zu betrachten, den finstern
Tartarus, stieg ich hinab, noch den schlangenumzottelten, dreifach
Bellenden Rachen des Thiers, des Medusischen Scheuels zu fesseln.
Zweck des Wegs ist mein Weib, dem eine getretene Natter,
Gift in die Wunde geströmt, und die Blüthe der Jahre verkürzet.
Dulden, ach, hatt' ich's gewollt, und leugne nicht, dass ich's versuchte;
Amor siegte: Der Gott ist trefflich bekannt in den obern
Gegenden. Ob auch hier? nicht weiss ich es, doch ich vermuth' es
Und hat nicht das Gerücht der alten Entführung gelogen,

Gelegentlich kann man daraus auch die ganze Katastrophe von Poliziano's Orfeo erfahren. Der thracische Sänger erhält von dem

---

Einigte Amor auch euch. Bei den Gegenden, voll des Entsetzens,
Beim Stillschweigen der Oed' und diesem unendlichen Chaos:
Knüpft, ich fleh' es, auf's neu Eurydice's reissenden Faden!
Alle gehören wir euch [1]; wann einige Frist wir geweilet,
Eilen wir, früher und später zumal zu einerlei Wohnsitz.
Hierher kommen wir all', hier ist die letzte Behausung.
Und euch währet am längsten das Reich im Menschengeschlechte.
Sie auch, wenn sie gereift die gesetzlichen Jahre vollendet,
Ist ja eueres Rechts; den Genuss nur wünsch' ich als Wohlthat.
Aber versagt das Geschick mir diese Vergünstigung: wahrlich,
Nie dann kehr' ich zurück! Dann freut euch des Tods von uns beiden!

Während er also sang und zum Lied eingriff in die Saiten,
Weint die entblutete Schaar der Seelen, und Tantalus hascht nicht
Nach der entschlüpfenden Fluth und es stutzt das Rad des Ixion;
Nicht mehr hacken die Gei'r an der Leber; es ruhn die Beliden
Neben der Urn' und auf deinem Gestein, o Sisyphus, sasst du;
Auch die Erinnyen gossen, so heisst's, vom Liede bezwungen,
Damals Thränen zuerst von den Wangen, und weder des Königs
Weib, noch Er, der herrscht in der Tiefe, versagen dem Fleh'n sich.
Und sie rufen Eurydice her. Noch unter der Schatten
Neulingen war sie, und naht mit langsamem Schritt ob der Wunde.
Jetzt empfängt sie der Held von Rhodope, sammt der Bedingung,
Dass er die Augen zurück nicht wendete, bis er hinweg sey
Aus dem Avernischen Thal: sonst sey ungültig die Gabe.

Aufwärts klimmen sie nun durch Grabesstille den Fusssteig,
Jähansteigend und trüb und umdrängt von schattigem Dunkel.
Unfern waren sie schon dem obersten Rande der Erde;
Hier, voll Angst, sie ermatt', und sie anzuschauen begierig,
Sah sich der Liebende um und — sofort war jene versunken.
Breitend die Arm' und bemüht zu umfahn und umfangen zu werden,
Haschet der Unglückselige Nichts, als entweichende Lüfte.
. . . .
Klagend, wie grausam sey'n die Götter des Erebus, kehrt er
Wieder zu Rhodope's Höh'n und dem nordumstürmeten Hämus.
Dreimal hatte das Jahr, umgrenzt von den himmlischen Fischen,
Titan bereits vollbracht; und stets noch verschmähete Orpheus
Jegliche Liebe der Frau'n, sey's, weil sie so übel ihm ausging,

---

1) Andre lesen: omnia debentur vobis. Alles gehört ja euch.

tiefgerührten Herrscherpaar des Hades seine Eurydice wieder. Orfeo extemporirt vor Freuden ein Paar Distichen aus Ovid's

---

Oder er Treue gelobt; doch schmachteten viele dem Sänger
Sich zu vereinen in Lieb' und viele verdross die Verschmähung.
Er auch lehrte zuerst den thracischen Völkern, hinüber
Tragen die Lieb' auf Knaben im Flaum und während der Jugend,
Pflücken den flüchtigen Lenz des Lebens und früheste Blüthen.

Oh regnatoria tutte quelle genti
C' hanno perduto la superna luce,
Ai qual discende ciò che gli elementi
Ciò che natura sotto 'l ciel produce,
Udite la cagion de miei lamenti.
Crudele Amor de' nostri passi è duce.
Non per Cerber legar fo questa via,
Ma solamente per la donna mia.

Una serpe tra fior nascosa ed erba,
Mi tolse la mia donna, anzi 'l mio core;
Ond' io meno la vita in pena acerba,
Nè posso più resistere al dolore.
Ma se memoria alcuna in voi si serba
Del vostro antico e celebrato amore,
Se la vecchia rapina in mente avete,
Euridice mia cara a me rendete.

Ogni cosa nel fine a voi ritorna,
Ogni vita mortal quaggiù ricade;
Quanto cerchia la luna con sue corna,
Convien che arrivi alle vostre contrade.
Chi più chi men fra' superi soggiorna;
Ognun convien che facci questa strade.
Questo è de' nostri passi estremo segno;
Poi tenete di noi più lungo regno.

Cosi la ninfa mia per voi si serba,
Quando sua morte gli darà natura.
Or la tenera vite e l' uva acerba
Tagliate avete colla falci dura.
Qual è chi miete la sua messe in erba
E non aspetta ch' ella sia matura?
Dunque rendete a me la mia speranza.
Non vel domando in don, questa è speranza.

Io ve ne prego per le torbide aque etc. (s. S. 28 Not. 1.)

„Kunst zu lieben,“ [1]) mit der kleinen Variation, dass Poliziano's Orfeo an Stelle von Ovid's Corinna, seine Euridice einschiebt; und dass Orfeo vor lauter extempore die Bedingung vergisst, an welche der Wiederbesitz seiner Eurydice geknüpft war: Er sieht sich um — und im Umsehen ist sie verschwunden. Ihr Lebewohl auf Nimmerwiedersehen verhallt in die Lüfte:

> Die Arme streck ich hin — vergebens, o!
> Ich muss hinab — lebwohl, mein Orfeo! [2])

Die Abschiedsworte sind die einzigen, die sie im ganzen Stücke spricht. Und kann, darf sie mehr sprechen? Ein Hauch, ein Seufzer, ein hinsterbender Sehnsuchtslaut: das ist die Nymphe Eurydice. Ist die Musik mehr? Und der Sänger, der Musiker, der Orfeo — seine Seelenliebe ist das Verschwindende selbst; die Tonempfindung, die Vergänglichkeit, ein unsichtbares Verzittern, Schwingung, Klangwelle; ein Blitz als Klageton, ein ewiges Lebewohl, das Geistesarme ausstreckt und in ein O! zerfliesst. Musik sehen wollen, festhalten, das Hinschwindende, ja die Empfindung der Vergänglichkeit, das geistig Unbildliche, die Idee des Aïdos [3]), das Nichts als hinsterbenden Klang, — dies bannen, fixiren wollen vor dem sinnlichen Auge, zur greifbaren Gestalt: das ist schon Wahnsinn; hinter sich schauender, kopfverdrehter, reactionärer Wahnsinn; ein ganzer Chor wahnsinniger Mänaden, die in solchem Orfeo, solchem Musiker, inwendig toben, und ihn auch innerlich in sich selbst zerreissen. Als verrückter Orfeo erscheint auch der Musiker, welcher Ton und Klang, Seelen- und Empfindungsausdruck in das verbildlichende, für Verstand, Begriff und Anschauung gestaltende Wort hineinbannt, so dass die Musik darin erstarrt, wie der Musik-Elfe Ariel in den knotigen Eingeweiden des Eichstammes. Dergleichen Componisten des buchstäblichen Wortsinns, dessen Buchstabe den Geist der Musik tödtet, nennen sich per antiphrasin Zukunftsmusiker! Ein Hysteron-Proteron, wobei die Musik das Schicksal der Eurydice erfährt,

1) Amor. lib. II. eleg. 12.

2) Ben tendo a te le braccia; ma non vale,
Che' indrieto son tirata. Orfeo mio, vale.

3) Ἀϊδής unsichtbar, woraus Ἀΐδης = Hades.

und der Orfeo der Zukunft das Schicksal des von den Mänaden zerrissenen Orfeo; nur dass die Mänaden des Orfeo der Zukunft in ihm selbst und in seiner Zukunftsmusik ihr Wesen treiben, und zwar als Orchester, in Gestalt von Bässen, Trombonen, Hörnern, Pauken und Trompeten, als welche sie, nicht blos den Orfeo und seine Musik, sondern auch unsere Ohren zerreissen:

„Doch das Geräusch und der schwellende Ton Berecynthischen Hornes,
Pauken und Händegeklatsch und Bacchanalisches Jauchzen
Tönten entgegen dem Klange der Leier" ... [1])

Die verderbliche Wirkung solcher Musik der Berecynthischen Hörner auf den Geist und den Charakter des Musikers selbst schildert ein anderer römischer Dichter nicht minder bedenkenswerth:

— — — „Halte mir fern tosende Cymbeln, fern
Berecynthisches Horn, denen die Selbstliebe, die blinde, folgt;
Ehrgeiz folget, der weit über Gebühr hebet sein leeres Haupt." [2])

Der Orfeo der Zukunft hat mit dem Orfeo der mythischen Vergangenheit, vor dessen Umschau, nur das gemein: dass auch der Musik des erstern Affen, Bären, Esel in der Löwenhaut und sonst noch allerlei zahme und wilde Bestien nachlaufen. Die Klötze, Klapperkasten und deren aus demselben Holze geschnitzten Spieler ungerechnet. Eben so erinnert die Musik des Orfeo der Zukunft an den mythischen Orfeo, nach der Umschau: durch die „Edonischen Mütter", die rasenden Bacchantinnen, deren lärmendes Getöse die goldenen Saiten von Orfeo's klagevoller Laute zerriss. Auf dieser so kläglich zerrütteten Laute schwimmend, wurde Orpheus' Haupt, der Sage nach, in die Mündung des Melesflusses an Ioniens Küste hingeschwemmt. Auch darin liesse sich eine Schicksalsverwandtschaft mit dem des Schöpfers der Zukunftsmusik finden. Denn auch dieser hatte seinen Kopf auf ein, ohne

---

1) Clamor et inflato Berecynthia tibia cornu
Tympanaque, plaususque, et Bacchi ululatus
Obstrepuere sono citharae ... Ovid. Metam. VI. 581 f.

2) — Saeva tene cum Berecynthio
Cornu tympana, quae subsequitur caecus amor sui,
Extollens vacuum plus nimio gloria verticem.
Hor. Od. I, 18. v. 13.

den lebendigen Orpheus, melodienloses Stück Holz gesetzt, das mit demselben auf der unfruchtbaren Salzfluth eines wüsten Tongewoges umhertrieb, bis es in den baierischen Strudel des Innflusses geflösst ward, nachdem der Orpheus der Zukunftsmusik selbst von den Bacchanten des Pariser Jokey-Clubs schmählich zerrissen worden.

Diesen schauderhaften Vorgang, die Zerreissung des Thracischen Sängers nämlich durch die „Edonischen Weiber", schildert Poliziano's fünfter, Baccanale überschriebener Act in zwei Scenen, deren erste in drei Ottaven Orfeo's Todtenklage um Eurydice, und seinen Entschluss enthält:

Nie soll mich eines Weibes Liebe fesseln.[1])

Ovid's Verwandelungen verkehren diesen negativen Vorsatz in den positiven Hintergedanken, mit welchem Paolo Giovio auch den Leumund des Orfeo-Dichters bei der Nachwelt anschwärzte, wie bereits gemeldet.

Die zweite Scene macht allen Klagen des Orfeo und dem Orfeo selbst ein Ende. Der rasende Mänadenschwarm stürmt auf den Abschwörer des ewig Weiblichen ein, reisst ihn in Stücke und streut, unter jauchzenden Evoerufen, die Glieder des Ahnherrn aller Melodiker und Harmonien-Sänger über die Waldflur hin; disjecta membra Poetae. Die Trauerpastorale hallt in eine von dem Mänadenchor gejubelte Dithyrambe aus, in die selbst Bouterwek mit dem Evoe Evoe einstimmt: „Kein neueres unter den lyrischen Gemälden der bacchantischen Wildheit hat noch diesem trefflichen Taumelgesange den Preis abgewonnen."[2]) Das Beste dabei thut aber die Musik der Sprache. Der voll aushallende, vocalenreiche Wortklang hat mehr des dithyrambischen Geistes, als das Lied selbst. Der Vocal an sich ist schon ein bacchischer Laut. Agave's Thyrsus, mit Pentheus' Haupt auf der Spitze stellt ein kolossales Ausrufungszeichen gleichsam mänadischer Raserei vor. Reicher an Schmelz- und Selbstlauten, mag die italienische Lyrik auch reicher an Dithyramben seyn, als irgend eine europäische Sprache. Die Dithyramben des Redi,

1) Più non mi stringa femminil amore.
2) A. a. O. S. 281.

Menzini, Magalotti, Baruffaldi, Pecchia u. A. verdanken mehr diesem Umstand als dem dithyrambischen Gehalt ihrer „Taumelgesänge.“ Von letzteren scheint uns Goethe's „Deutscher Parnass“ z. B. trunkner, als das trunkenste Bacchuslied der Italiener. Der grösste Dithyramtiker, nächst den Griechen, ist uns Hafis; er ist durchweg dithyrambisch, auch in seinen besonnensten Gedichten. Seine Poesie ist geistestrunken, bildertrunken, genussestrunken, bis zur Mystik; seine Lyrik: der anmuthigste Widerspruchstaumel aus einem Abfall von Mahomet's Enthaltsamkeitsgebot in den anderen: ein Taumelrausch voll Weisheitspoesie und stiller Gemüthsfreude; gleich süssem Most, unter lieblichem Brausen sich läuternd zu heiliger Klarheit und Gottseligkeit. Die französische Chanson hat einen Dufthauch von dieser poetischen Weinblume. Die Liedchen des Chaulieu z. B.; mehr noch die des Collé; am poetisch trunkensten, jovialsten, moussirend von Gedankenpointen und anlächelnd wie Oeil de perdrix erscheinen die Chansons des Béranger.

Wie viel der Sprachklang zu jener Stimmung beiträgt, mag eine so viel möglich treue Uebersetzung des gepriesenen Coro de' Menadi, neben diesem, darthun. Wesentlich anders möchte der Vergleich selbst bei der glücklichsten Uebertragung kaum ausfallen, wie solche etwa dem Verfasser des Mirza Schafi gelänge, oder Daumer'n gelungen wäre vor seinem zu Kreuze gekrochenen Katzenjammer, in Folge des poetischen Rausches, in den er sich, bei nüchterner Stimmung, als Hafis verdünnter Nachahmer hineingetaumelt.[1])

---

1) Dir, Bacchus, folge Jede froh,
— Bacchus, Bacchus, Jo, Jo!
Mit Epheulaub und Epheubeeren
Das Haupt bekränzt, wie Jede mag,
Für deinen Dienst, zu deinen Ehren:
So zechen wir bei Nacht und Tag,
Und jubeln wir beim Weingelag.
Lass mich auch trinken ewig so!
Dir, Bacchus, folge Jede froh;
Bacchus, Bacchus, Jo, Jo!

Mein Trinkhorn schon schon ist es leer;
Reich mir den Krug, den vollen, drum.

Findet man nun die Composition des ersten tragischen Hirtendrama's der neueren Literaturen, des Orfeo von Poliziano, wirklich so „grotesk", wie Bouterwek sie bezeichnet? Der belesene

---

Es dreht der Berg sich um mich her;
Es kreist das Hirn mir um und um.
Hoch springe Jede, hoch und höh'r,
Wie ich es mach', mach's Jede so.
Dir, Bacchus, folge Jede froh;
Bacchus, Bacchus, Jo, Jo!

Hin sterb' ich schon im Duseltraum
Bin ich berauscht? Nein oder Ja?
Ich halt' mich auf den Füssen kaum
Ihr turkelt auch schon dort und da.
Wie ich, mach's Jede dann auch so,
Und schlürf' in dulci jubilo.
Dir, Bacchus, folge Jede froh;
Bacchus, Bacchus, Jo, Jo!

Ruft jubelnd, jauchzend, Bacche, Bacche!
Und schluckert, gurgelt, glu, glu, glu.
Ob diese schlafe, jene wache,
Nur frisch getrunken, du und du!
Und tanzt, so lang ihr könnt, dazu.
Es rufe Jed' Evo Evo!
Dir, Bacchus, folge Jede froh;
Bacchus, Bacchus, Jo, Jo!

Coro de' Menadi.

Ciascun segua, oh Bacco, te;
Bacco, Bacco, oè, oè.
Di corimbi e di verd' edere
Cinto il capo abbiam così,
Per servirti a tuo richiedere,
Festeggiando notte e dì.
Ognun bea: Bacco è qui;
E lasciate bere a me.
Ciascun segua, etc.

Io ho vóto già il mio corno;
Porgi quel cantaro in qua.
Questo monte gira intorno,
O 'l cervello a cerchio va.

Literator müsste denn das „Groteske" dem eigentlichen Sinne, den es in der Architektur hat, entfremden wollen, wonach es ein phantastisches, der Arabeske ähnliches Mischgebilde heterogener Naturformen bedeutet [1]), und „grotesk" auf das Grottenhafte, Felsklüftige, beziehen wollen. Insofern wäre freilich das Bukolische an sich, die Idylle als solche, die Hirtenpoesie überhaupt, „grotesk", das Satyrdrama der Griechen obenan. Idylle, Pastorale, Ekloge, ist eben Grottenpoesie, Felsgrottengesang; [2]) die feuchtkühle, buschumwachsene, die klüftige Felshöhle, sie ist der ur-

---

Ognun corra in qua o in là,
Come vede fare a me.
  Ciascun segua, etc.

Io mi moro già di sonno!
Sono io ebbra o sí o no?
Più strar dritti i piè non ponno;
Voi siet' ebbri, ch' io lo so.
Ognun faccia com' io fo;
Ognun succe come me.
  Ciascun segua, etc.

Ognun gridi: Bacco, Bacco!
E pur cacci del vin giù!
Poi col sonno farem fiacco.
Bevi tu, e tu, e tu,
Io non posse ballar più.
Ognun gridi: oè oè.
  Ciascun segua, oh Bacco, te;
  Bacco, Bacco, oè oè!

1) „Welche Benennung sich von den Neueren herschreibt, indem die aufmerksamen Künstler in Rom in manchen unterirdischen Höhlen dergleichen Zierrathen fanden; weil diese Orte ehemals als Zimmer, Stuben, Studiensäle und sonst gebraucht wurden, nun aber, da durch den Ruin so grosser Gebäude jene Theile in die Tiefe gekommen sind, gleichsam Höhlen zu seyn scheinen, welche in Rom „Grotten" genannt werden; daher denn, wie gesagt, der Name Grottesken sich ableitet. Die Benennung aber ist nicht eigentlich. Denn wie die Alten sich vergnügten, Monstra zusammenzusetzen, indem sie die Gestalten der Ziegen, Kühe und Stuten verbanden, so sollten auch die Verbindungen verschiedener Pflanzen- und Blätterarten Monstra und nicht Grottesken genannt werden." Benv. Cellini." (Goethe's W. Bd. 28. S. 63.) — 2) Gleich die erste Ekloge Virgil's trägt diese Deutung an der Stirn:

sprüngliche Resonanzboden gleichsam der Hirten-, der Naturpoesie. Einem Hirtendrama aber die Naturscene aufmutzen: das scheint uns im figürlichen Sinne „grotesk;“ eine capriciös (ziegenhaft)-idyllische Bemäkelung; ein schäferlich-kritischer Bock. Aber auch dem Tadel hinsichtlich der undramatischen Ausführung möchten wir nicht ohne Weiteres zustimmen. Die unverwickelte Einfachheit der Fabel, weit entfernt ein Fehler zu seyn, möchte eher ein Vorzug des Pastoraldrama's scheinen. Wir werden daher auch in Guarini's Pastor Fido, unbeirrt von den grossen, stylvollen Schönheiten, und dem daran gewendeten Aufgebot an dichterischem Geist und dramatischen Verwickelungen, allbereits eine überwuchernde Entartung des Genre's erkennen müssen. Ausserdem ist beim Orfeo das Singspiel in Anschlag zu bringen, und zu erwägen, dass wir eigentlich nur den Text, oder wie es jetzt heisst, das Libretto, vor uns haben. Was bleibt aber von einem solchen, nach Abzug der Decoration und des musikalischen Antheils übrig, als ein, im günstigsten Falle,, poetisches Skelett? Ja mehr soll, und zwar von Kunstwegen, ein Singspiel oder lyrisches Drama, nicht bedeuten wollen; in dem Maasse nicht mehr bedeuten wollen, als dasselbe ein kunstgerechtes lyrisches Drama seyn will. Man müsste denn mit den verschrobenen par force-Musikern der Zukunft diejenigen Texte für die mustergültigen erklären, welche, dramatisch bis in's Kleinste hinein ausgearbeitet, und poetisch bis über die Puppen aufgeschmückt, der Musik nicht weiter bedürfen; so dass diese als müssiges Beiwerk, als moutarde après diner sich aufdränge; als Korybanten-Getöse mit Klapperblechen, nachdem bereits der Kiesel, statt des Kindes, vom eignen Vater verschluckt worden. Auch an jene Wöchnerin könnte solcher nachträgliche Lärm in Noten zu einem dramatisch selbstständigen Libretto erinnern, an jene fingirte Wöchnerin, welche in Kindesnöthen ächzt und schreit, wenn längst das untergeschobene Kind in den Windeln zappelt. Geborene Musiker, wie Mozart, Beethoven, Gluck, brauchten Richard Wagner's Musik gar nicht zu hören: schon aus den schmucken Libretto-Federn würden sie

---

Hinc alta sub rupe canet frondator ad auras. v. 87.
. . . . viridi projectus in antro
Dumosa pendere procul de rupe videbo.

den Vogel erkennen; schon aus dem poetisch-dramatischen Prunkgefieder seiner Texte würden sie auf den ersten Blick ersehen, dass dieser buntglänzige Libretto-Papagei mit dem hakenförmigen Reclamen-Hornschnabel zu den Kletter- und Schreivögeln, aber nicht zu den Singvögeln gehört.

Wenn daher Bouterwek von Poliziano's Orfeo sagt: „das Ganze ist nichts Anderes als eine Sammlung dramatisch an einander gereihter Gedichte von lyrischer Erfindung und Ausführung"; so vergisst er die Fabel, die sich durch diese, wenn auch noch so leicht und lose aneinander gereihten Scenen kunstgerecht hindurchzieht und sie eben zu einem lyrisch-dramatischen Idyll mit tragischem Ausgange verknüpft. Dabei kann immerhin die Lockerheit der Verbindung, die schwache, nicht durchgängliche Beziehung der Personen aufeinander und das Zerfallen der Handlung in einzelne Tableaux zugestanden werden. Vermag doch selbst Gluck's Orpheus, das eigentliche moderne Kunstwerk dieser Mythe, ähnliche dramatische Mängel mit aller wunderbaren Macht der Tonkunst nicht zu verhüllen, die den einfach-hehren Geist der Lyrik des griechischen Drama's athmet, und die architektonisch-plastische Zaubergewalt Amphionischer Musik mit dem süssen Höllenzwang von Orpheus' Leierspiel zu verschmelzen scheint.

Der Hauptfehler von Poliziano's Orfeo ist die Loslösung der Fabel von ihrem mythisch-symbolischen Gehalte, der doch allein die darin in's Spiel gebrachten Personen auf's innigste mit den vergötterten Natur- und Seelenmächten, mit den Göttern, in Wechselwirkung bringt. Eine kunstvolle, mythisch-poetische Dramatisirung dieser Fabel konnte nur einem griechischen Satyrspiel gelingen; wie denn ein solches auch in dem Orpheus des Aristias [1]), eines der gepriesensten griechischen Dichter von Satyrdramen, seinen ursprünglichsten Ausdruck fand. Diese Verkümmerung der Fabelbedeutung, des religiösen, eigentlich orphischen Sinnes der Mythe, entkräftigt nothwendigerweise auch die dramatische Behandlung und verurtheilt die antikisirende Nachbildung von vorneherein. Auf der Liste, welche der Hofintendant, Philostrat, in Shakspeare's Sommernachtstraum dem Theseus überreicht, befindet sich unter andern Festspielen auch die Fabel des Orpheus:

1) Gesch. d. Dram. I. S. 126.

„der wohlbezechten Bacchanalen Wuth, wie sie den Sänger Thraciens zerreissen.“ [1]) Dazu bemerkt Theseus:

> Das ist ein altes Stück; es ward gespielt,
> Als ich von Theben siegreich wieder kam.

Der feinste Spott, der die antikisirende Pastorale, jene „classische“ Schul- und Hofdramatik überhaupt, treffen konnte, welche noch zu Shakspeare's Zeit die Hofwelt und ihre Lustbarkeiten beherrschte. Das ergötzlich ironische Schlaglicht, das Theseus' Glosse auf die ihm vorgespielte tragikomische Farce der Handwerker, auf die „spasshafte Tragödie: Pyramus und Thisbe“ wirft, wird erst seiner Zeit bei Betrachtung des Ganzen gewürdigt werden können.

Am empfindlichsten trifft das Absehen von der Mythe oder das Unverständniss derselben den Aristeo in Poliziano's tragischem Singspiel. Seine Liebe zur Eurydice bildet Exposition und Peripetie des Drama's, und verschwindet daraus mit dem Nachsteller zugleich, sobald die vor ihm herfliehende Eurydice von der Schlange gestochen worden. Aristeo wird also gleichsam nur wie eine Theatermaschine behufs Hereinschiebung des Hauptmomentes, des Katastrophenmotives, benutzt und dann beseitigt: ein Radicalgebrechen, das dem Incunabelzustande der dramatischen Technik anklebt. Für Aristeo tritt dann Orfeo ein, und über Erstern wächst das schönste idyllische Gras. Hierin liegt das Undramatische, nicht in der sonstigen Ausführung. Nach der Mythe war Aristaeus ein Sohn des Apollo und der Kyrene. Den durch ihn veranlassten Schlangenbiss, der den augenblicklichen Tod der Eurydice zu Folge hatte, rächten ihre Gespielinnen, die Nymphen, indem sie dem Aristaeus alle seine Bienen erschlugen. Auf den Rath des zukunftskundigen Proteus, brachte Aristaeus dem Geiste der Eurydice ein Sühnopfer von zwei jungen Kühen und einem Stiere, deren Eingeweide in Bienen verwandelt wurden. [2]) Nach seinem Tode wurde Aristaeus unter die Götter versetzt, und vorzüglich von den Schäfern verehrt. Man sieht, der Göttersohn

---

1) 'The riot of the tipsy Bacchanals,
Tearing the Thracian singer in their rage.'
Midsummernightsdr. V. Sc. 1.

2) Virgil. Georg. IV. v. 315 ff. — J. G. P. Thiele, Dissert. de Aristaeo mellificii aliarumque rer. inventore. Götting. 1774. 4.

und zur Hirtengottheit nach seinem Tode erhöhte Aristaeus hat für die poetische Idylle eine ganz andere Bedeutung, als Poliziano's hinter der Eurydice herlaufender Aristeo; als überhaupt der Pastorale der Neuern frommen mag; vom Natursymbolischen, das der Sage zum Grunde liegt, und das uns hier nicht weiter berührt, ganz abgesehen. Nach Gluck's Orpheus möchte eine Verwerthung dieser Mythe mit der antiken Fabel nur in parodistischer Absicht räthlich erscheinen. „Orpheus in der Hölle" ist vielleicht die einzig mögliche Form, wie die Orpheusfabel für die heutige Bühne zu benutzen war, und wohl auch der letzte erfolgreiche Versuch mit dieser Fabel, deren mythologisches Eingeweide selber in einen unübersehbaren Schwarm von Bienen — will sagen: Bühnen-Vorstellungen und Tantièmen, verwandelt worden sind — Bienen, die den süssesten und goldensten Honig liefern.

Ueber die Höllendecoration zum vierten Act von Poliziano's Orfeo traten zwei Ansichten hervor. Pater Affò, um dem, wie er meinte, nicht classisch-antiken Scenenwechsel auszuweichen, nahm eine solche Bühneneinrichtung an, die von einer Seite den Weg zeigte, auf welchem Orfeo sich der Behausung des Pluto näherte, und von der andern Seite die Hölle selbst. Oder wie die Theateranweisung zum vierten Act in Affò's Ausgabe des Orfeo lautet: In diesem Act wird eine zweifache und gesonderte Scenerie sichtbar: Auf der einen Seite erblickt man den äussern Vorraum zur Hölle, wo sich Orfeo befindet (den Weg nämlich, den Orfeo nimmt); auf der andern Seite stellt sich das Innere der Hölle selbst dar, das man Anfangs wie aus der Ferne erblickt, das aber beim Eintritte des Orfeo sich dann ganz öffnet.[1]) Dagegen erhebt Signorelli den Einwand[2]): dass eine solche Bühnentheilung nur dem vierten Acte entsprechen würde; nicht aber den übrigen Scenen des Stückes, und folgert daraus, dass ein Scenenwechsel stattgefunden, ähnlich wie auf der jetzigen Bühne. Pater Affò's orthodoxes Bedenken aus Rücksicht auf die antike Bühne beruht auf Unkenntniss derselben. Wir wissen nun,

---

1) In questo Atto si mostrano due Rappresentazioni, cioè da una parte la sogha esterior (die äussere Schwelle) dell' inferno, ov' è Orfeo, e l' interno di esso, che vedesi prima di lungi. e poscia si apre, perchè Orfeo vi entra. — 2) Istoria etc. III. p. 63.

was es mit der sogenannten Einheit des Ortes auf dem Theater der Griechen für Bewandtniss hatte [1]), und dass die Unbeweglichkeit der griechischen Scene nur in den Köpfen der italienischen und französischen Antiquare und Dramatiker als fixe Idee und Sparren festsass. Trotzdem wird Rinuccini's „Euridice" vielleicht dennoch dem Pater Affò gegen Signorelli Recht geben.

Was die Beschaffenheit der Musik zum Orfeo betrifft, so fehlt jede Nachricht darüber. Selbst eine Didaskalia, worin, wie bei den spätern Pastoralen aus dem 16. Jahrhundert, die musikalische Begleitung und der Name des Componisten angegeben, ist von Orfeo nicht vorhanden. Allem Anscheine nach hatten nur die Chöre und die Solo's eine musikalische Begleitung. Keinenfalls kann vor Giacomo Peri, dem Erfinder des musikalischen Styls der eigentlichen Oper und der Recitative, von einem durchgängig componirten musikalischen Drama die Rede seyn. Die Anfänge der Oper werden uns auf dieses Thema zurückbringen.

Die nächste Pastorale (Favola), der wir im 15. Jahrhundert begegnen, ist von

Niccolò da Correggio.

Er stammt aus souveränfürstlichem Hause. Sein Vater Niccolò da Correggio († 1449) war mit der Prinzessin Beatrice d' Este vermählt, Schwester des Marchese Borso, Fürsten von Ferrara. Der Geburtstag unseres nach dem Tode seines Vaters gebornen Pastoralendichters ist nicht gewiss. Als Geburtsjahr wird 1450 angegeben. Marchese Borso liess dem Neffen eine sorgfältige Erziehung angedeihen. 1469 findet man den jungen Niccolò unter den Cavalieren, welche dem Kaiser Friedrich III. entgegengezogen und ihn begrüssten. 1471 vermählte er sich mit Cassandra, Tochter des berühmten Venetianischen Generals Coleoni, und erhielt selbst eine Befehlshaberstelle in dem Venetianischen Kriegsheer. Er focht auch unter den Fahnen seines Vetters, des Herzogs Ercole, und zeichnete sich in verschiedenen Gefechten aus. 1492 war Niccolò am Hofe des Herzogs von Mailand (Lodovico Sforza), nach dessen Vertreibung (1499) er wieder seinen Aufenthalt in Ferrara nahm. Hier erkrankte er am Typhus, genas aber wieder.

1) Gesch. d. Dram. I. S. 295 f.

Den Rest seines Lebens widmete er der Poesie und den schönen Wissenschaften, umgeben von Dichtern und Gelehrten, die seine freigebige Gönnerschaft mit Lobpreisungen erwiderten. Ariosto widmet ihm ein Paar Verse in seinem Orlando.[1]) Niccolò da Correggio starb 1508. Eine ausführliche Lebensbeschreibung giebt Tiraboschi.[2])

Niccolò da Correggio hinterliess zwei poetische Producte: La Psiche[3]), die bekannte Fabel nach Apulejus in Ottava rima; und die Pastorale (Favola):

Cefalo oder Aurora[4]),

in Ottava rima mit Terzinen vermischt.

Von diesem Cefalo — o wunderbar lautend! — von diesem Liebling der Aurora des italienischen, des Schäferdrama's überhaupt, konnte uns keine der betreffenden Literaturgeschichten mehr als den Titel liefern. Ueber die Person des Verfassers, seine Familienverhältnisse, sein Wappen, über alles Mögliche, die belehrendsten Urkunden, die weitläufigsten Aufschlüsse, in Hülle und Fülle — über die Pastorale selbst, über Niccolò Correggio's Cefalo, allerorten Grabesstille. In dem Wipfel von Niccolò Correggio's blätterreichem Stammbaum kein Hauch vom Cefalo, kein

1) Un segnor di Correggio, di costei
Con alto stil par che cantando scrive.
(Orl. Fur. C. 42. St. 92.)

Corregio's Herr hat dieser (einer Beatrice) sich verpflichtet,
Und will ihr seine Lobgesänge weih'n.

2) Biblioteca modenese. II. p. 103—135. — 3) La Psiche, ossia gli amori di Psiche e di Cupidine tratti dalle Metam. d' Apulejo, e ridotti in ottava rima. — 4) Der Titel nach der ersten Ausgabe (Vened. 1513 zusammen mit der Psiche) lautet: Fabula di Cefalo composta da Signor Niccolò da Correggio a lo illustrissimo D. Hercole, e da lui rappresentata al suo florentissimo popolo di Ferrara 1486 (MCCCCXXXXVI), a dì 21. Januar. Die Fabel Cefalo verfasst von Herrn Niccolò da Correggio, für den erlauchtesten Herrn Hercole (von Ferrara), und von diesem dargestellt seinem höchst blühenden Volke von Ferrara 1486. Im alten Diario Ferrarese steht jedoch 1487 als Jahr der Aufführung verzeichnet (Tirab. a. a. O. p. 131). Im Prologo überlässt es der Dichter Jedem, der Favola einen besondern Gattungsnamen zu geben. Er wolle sie weder Tragedia noch Commedia nennen.

Lüftchen zu spüren, das die Geschichte des Drama's so inbrünstig ersehnte, wie Cefalo die Aura.[1]) Nichts rührte noch regte sich; kein Säusellaut, der uns ein Wörtchen zugelispelt hätte von Nic. Correggio's Cefalo, Aurora und Procris. Nur den Schnabelschlag hörten wir schallen, womit die literarhistorischen Spechte die Borkenwürmer aus den Runzeln, Schrunden und Ritzen der Stammbaumsrinde herauspicken. Doch die Bibliotheken? Da käme man gut an! Hier haust jener gefrässigste aller Bücherwürmer, der die Lückentheorie in ganze Bücherfächer und Abtheilungen schrotet; ein Verfassungslückenfresser, der die Verfasser gleich mitfrisst. Selbst unsere bisherige Fundgrube, die Wolffenbüttler Bibliothek, versagte unserer Wünschelruthe gleich bei den ersten vier Incunabeln der ital. Pastorale. Anderweitige Bibliotheken — Dii averruncent! Die Wiener Bibliothek etwa? Die kaiserliche Hofbibliothek? Wie dort eine von der Berliner an sie gerichtete Anfrage beschieden worden, hat Band IV, 1. unserer Geschichte erfahren und gemeldet.[2]) So reich an literarischen Werthpapieren, wie der dasige Staatsschatz an Papieren schlechthin, verlieh die Wiener Hofbibliothek schon damals an „auswärtige", d. h. ausserösterreichische, deutsche Gelehrte, ein Schriftwerk nur im Gesandtschaftswege, auf Grundlage diplomatischer Conferenzen. Schon damals! Im Frühjahr 1866! Welchen Bescheid würde sie nun erst im Sommer desselben Jahres, nach der Schlacht von Königgrätz, ertheilt haben, die nun ihrerseits das gelehrte Deutsch-Oesterreich, die kaiserliche Hofburgbibliothek miteingeschlossen, zur Literatur des Auslands stempelte!

Um jene Zeit aber hatten wir gerade den Inhalt von Niccolò Correggio's Cefalo unsern Lesern anzugeben; im Juni 1866, wo

---

1) Aura petebatur medio mihi lenis in aestu:
Auram exspectabam, requies erat illa labori.
Aura (recordor enim) venias, cantare solebam.
Ovid. Met. VII, 811 ff.

Liebliches Lüftchen sucht' ich mir in der Schwüle des Mittags,
Lüftchen erwartet' ich da. Nach der Arbeit war es mir Labsal.
Komm, willkommenes Lüftchen, o komm! so pflegt' ich zu singen.

Nach der griechischen Sage: „O Nephela komm!" ὦ Νεφέλα παραγένου (Pherecyd. Fragm. XXV. p. 122 ff. Sturz.) — 2) S 548 Anm. 3.

eine deutsche Kriegsidylle gespielt wurde, dergleichen die Völkerhirtenpoesie keine zweite aufweist. Zu den verschiedenen Arten von Idyllen zählt bekanntlich auch die Kriegsidylle. Ja sie ist die älteste, die ursprüngliche, die Uridylle, beginnend mit dem Hirtendrama: Kain und Abel. Sinnvoll und tiefbedeutsam überweist auch die griechische Mythologie derselben Gottheit, mit der Hirtenwelt und dem Hirtenspiele, zugleich das Kriegsspiel: dem Gotte Pan. Pan ist der eigentliche „Krieger" des Bacchus. Auf Abbildungen sieht man ihn neben dem Gnadenverleiher Dionysos nach dem Siege über seine Feinde.[1]) Der Name „Soldat des Bacchus" wird dem Pan ausdrücklich beigelegt.[2]) Derselbe befindet sich in Bacchus' Heere auf dem Feldzug nach Indien.[3]) In der Kriegsgeschichte des Polyaenus hat Pan ein eigenes Kapitel.[4]) Hier heisst er des Bacchus Feldhauptmann. Ausser verschiedenen taktischen Erfindungen wird ihm daselbst die Rettung des Bacchischen Heeres aus einer grossen Gefahr nachgerühmt. Das Rettungsmittel, worin bestand es? In jenem vom Wiederhall der Wälder und Felsen tausendfältig verdoppelten Geschrei, wovon seitdem bekanntermaassen die nächtlichen Schrecknisse, welche unversehens und oft grundlos Kriegsheere verwirren, Panische hiessen.[5]) Solchen Schreck hat das cis- und transleithanische Heer bei Königgrätz am hellen lichten Tage erfahren, in Folge der Wiederhalle aus den böhmischen Wäldern, durchschallt von dem Kriegsgeschrei des Preussischen Pan, zu welchem sich der panslavische in den Wäldern der Tiefländer zwischen der Weichsel und Elbe vorlängst germanisirt hatte. Schon im Kriege des Zeus mit den Titanen jagte Pan diese Panduren der griechischen Urwelt mit dem Schalle der Panmuschel ins Bockshorn: woher auch den Panduren der Name verblieb: Pan und dur „Horn." In neueren Zeiten, im siebenjährigen Kriege z. B., bediente sich Pan hiezu metallener Panmuscheln. In neuester Zeit sind es inwendig gewundene, sogenannte „gezogene" Panmuscheln, die noch schöner pfeifen als die siebenröhrige Panspfeife. Den schönsten Tanz bliesen diese Panmuscheln den Panduren im „siebentägigen Kriege" des ewig denkwürdigen

1) Zoëga, Busiris No. 75. — 2) Ἐνυάλιος Macrob., Sat. I, 19. — 3) Nonnus XXXII, 277. — 4) Στρατηγημ. I, 2. — 5) Πανικοὶ φόβοι.

Sommers von 1866. Die Beine aber auch, die Panduren und Kroaten bei dem Tanze machten — Riesenbeine, Titanenbeine!

Der Gott der Kriegsidylle hat aber, ausser seinem idyllisch-strategischen, auch ein siderisches Amt, als Lichtdämon; himmlischer Pan, Sohn des Aethers. Er ist Feuergott bei den Arkadiern[1]) und Athenern. Letztere stifteten ihm für die Hülfe, die er ihnen in der Schlacht bei Marathon geleistet, ihm und dem Prometheus gemeinschaftlich, das Fest des Fackellaufs.[2]) Wie Prometheus und Hephaestos ist denn auch Pan Bildner, Demiurg, Waffenschmied, Erz- und Mischkünstler. Seine Feuernatur verleugnete er selbst im Panfische[3]) nicht, in welchem die schöne Helena den Liebeszauber, das Philtrum: den Sternenstein (Asterites), fand, womit sie das Herz des Hirten Paris und den trojanischen Krieg entzündete: die zehnjährige Kriegsidylle, die mit dem Brande von Troja schloss, in welchen die Strahlen des im Panfische von Helena gefundenen Sternensteins aufloderten. Denn von Strahlen, oder strahlenförmigen Nadeln funkelte dieser Stein selbst im Bauche des riesigen, dem Pan in Gestalt ähnlichen Fisches. Stein und Nadeln hatten die wunderbare Eigenschaft, sich in der Sonne zu entzünden.[4]) Der schönen Helena — cuique suum! — gebührt also der Ruhm der Zündnadel-Entdeckung, so und so viel Tausende von Jahren vor unserem Dreyse. Nur dass Helena die Zündnadel als Liebeszauber für die Toilette verwandte, und Dreyse's Zündnadel mehr als chirurgische Nadel

1) Pausan. VIII. c. 37. §. 8. — 2) Herod. VI, 105. Phot. Lexic. λαμπάς. Gesch. d. Dram. I. S. 211. — 3) Auch die Ichthyologie kennt einen Panfisch, „Meernadel" genannt. Er gehört zu der Familie Esocei, einer hechtartigen Gattung; heisst daher auch Hornhecht, u. bei Linn. Esox Belone. (βελόνη = Nadel); durch die Lautverwandtschaft mit der Kriegsgöttin Bellona, ein kriegsidyllischer Fisch: „Kriegsnadel" (Esox). Die Kriegsgöttin mit dem Fresser oder Einverleiber gepaart, ein bezeichnungsvoller Name. Der mythologische oder astraltheologische Panfisch mag wohl den kosmischen Leviathan dieser Zunft von bellonenhaften Allschlingern, von Hechten im Karpfenteiche der Welt und Weltgeschichte bedeuten. Denn die Meernadel der Naturgeschichte hat nur eine Länge von 3—4', ist silberfarben und tummelt sich in der Ostsee. Eine kleinere Species: Syngnathus Acus, „Seenadel", lebt gleichfalls in der Ostsee. — 4) Ptolem. Hephaest. ap. Phot. Cod. 190 u. p. 318. 339. ed. Gale. Vgl. Creuzer Symbol. III. p. 250 f. 3. Aufl.

benutzt wird; nämlich zur Vereinigung der Wundränder von zerrissenen Völkern und Ländern mittelst der sogenannten „blutigen Naht“ — in der Kunstsprache des neuesten Staats- und Völkerrechts genannt: Annectiren. Es frägt sich aber, welche Annectirnadel die zauberkräftig entscheidendere Waffe ist: die der schönen Helena oder Dreyse's, des eigentlichen Pan der böhmischen Wälder im Kriegsidyll des Sommers von 1866.

Doch giebt es noch andere Eigenschaften und Zauberwirkungen, welche die Abstammung der Dreyse'schen Zünd- oder Annectirnadel von den Toilettenzündnadeln des im Bauche des Panfisches von der Stammmutter aller Heldinnen und Helden der Kriegsidylle, von der schönen Helena, entdeckten Asteriten beurkunden. Die Zauberkraft z. B., die beide Arten von Zündnadeln mit dem berühmten Speere des Achilles gemein haben: die unentrinnbaren Wunden, die sie schlagen, auch zu heilen. Wehe aber der Zündnadel, welche nur die erstere dieser Eigenschaften an den Tag legen und die andere preisgeben wollte! Wehe der Zündnadel, die, des Heilzaubers baar, sich auf das blosse Zusammenflicken mittelst der blutigen Naht spitzen würde! die als ausschliessliche Annectirnadel zu wirken beflissen wäre! Wehe, dreimal wehe dieser Nadel, wenn sie die Kraft eines Philtrums, eines Liebeszaubers, in die Schanze schlüge, einzig darauf erpicht, die von ihr versetzten Risswunden mit Zwirnsfäden zusammenzunähen, gedreht aus dem Stellgarne, womit Nimrode das gehetzte Völkerwild verstricken; oder aus den zu Nähzwirn aufgedröselten Stricken und Seilen gesponnen und gedreht, womit die Congresse der Diplomatie Völker gängeln, und ihrer blutig erkämpften Freiheit den Hals zuschnüren. Wehe der zur gemeinen Flickschneidernadel entwürdigten Asteritennadel, welche die Fetzen des zerrissenen Vaterlandes mit den Flicken zerrissener Verfassungen zusammenstoppeln wollte zu einem „zusammengeflickten“ Lumpeneinheitsstaat! Die Lappen des aufgetrennten alten Bundesschlauchs zu einem neuen Schlauche plundern wollte mit den Resten, Hudeln und Hadern zerpflückter und zerstückter Volksrechte!

Den schwarzgelben Plunder zum einheitlich schwarzen Zunder weissbrennen; das All-Eine, das *Ἓν καὶ Πᾶν*, zu einem Alleseins gequirlt — das wäre der schlechteste Kalauer, den jemals die Haute Politique gemacht. Das hiesse den „Sternenstein“ zum

Basiliskenstein — sein ursprünglicher, ominöser Name[1]) — umtaufen; hiesse der Zündnadel die Spitze abbrechen; hiesse den Panfisch zum faulsten aller Fische machen. Nein, und nochmals und abermals nein! So wird sich der deutsche Alleinheitsgott, der Allemannengott, der deutsche Pan, nicht spotten lassen. Der deutsche Pan, der zu dem Pulver, das er erfunden, die Zündnadel hinzuerfand, womit er jener Erfindung erst die Spitze aufsetzte, symbolisch andeutend: Gleichwie die ultima ratio regum in diese Nadelspitze als in ihren höchsten, alle Feuerstrahlen befreiungskriegerischer Staatsmacht zusammenfassenden Punkt ausgeht: dass gleicherweise nur jene norddeutsche Kriegsmacht, auf welche, wie die Magnetnadel nach Norden, Dreyse's Zündadel hinweist, — dass vorzugsweise diese Macht den weltgeschichtlichen Beruf zu erfüllen habe: nach allen Seiten hin dem auf gewaltsame Centralisation mit Teufelsgewalt losarbeitenden Einheitsstaat: der absoluten Staatseinheit ohne Freiheit, die Spitze zu bieten; an Stelle des falschen, die Völker zu dynastischen Zwecken ausbeutenden Einheitsstaates, den einzig wahren und wirklichen, den auf Volksfreiheit und unantastbare Volksrechte gegründeten Einheitsstaat zu errichten. Dass für einen solchen Staat auch die Mainlinie nur das blanke Schwert bedeute, das im Mittelalter, bei fürstlichen Beilagern, der Bräutigam-Stellvertreter zwischen sich und die Braut legte, als vorläufiges Scheidungssymbol einer mit dem wirklichen Bräutigam alsbald zu vollziehenden Ehe — der unlösbar zu schliessenden Ehe zwischen Nord- und Süddeutschland. Dass derjenige deutsche Staat, in welchem ein schlichter Handwerker, ein Franklin der Feuerwaffe, den Blitzableiter des Kanonendonners, die Zündnadel, erfand, dass dieser Staat von der geschichtlichen Vorsehung die Sendung überkommen: nunmehr den ächten, durch das Mark der Freiheit allein starken, und bis ins Mark hinein freien deutschen Einheitsstaat zu schaffen; jetzt endlich, nachdem derselbe jene trügerische, freiheitsfeindliche Einheit, als hierarchischen Absolutismus gebrochen; als korsisch-gallische Knechtungseinheit, zertrümmert; nun endlich, den vom deutschen Volke so schmerzlich, so heiss, so schwärmerischheiss ersehnten, Einheitsstaat, den wahrhaft deutschen, den freien Einheitsstaat, als Vor-

1) Ptolem. Hephaest. a. a. O.

bild für alle Andern zu gründen; — nun endlich, nachdem die einzige deutsche Grossmacht in letzter Entscheidung die freiheitstödtlichste Einheitswuth in ihrer tückisch zähsten Gestalt, in Gestalt des afterdeutschen Kaiserthums lahmgelegt, dessen spanische Politik allezeit auf ein zerstückeltes Deutschland abzielte, um es stückweis in seinen ebenso unersättlichen, als verdauungsschwachen Hausmachtsmagen hinunterzuschlingen. Ein Krokodillenrachen und ein krebskranker Magen, welche Monstrosität! Wie viel verschluckte Länder hat dieser Magen aber nicht auch wiederum von sich geben müssen! Um nur Stücke deutschen Landes, Länderstücke des grossen deutschen Reiches zu nennen, dessen Areal noch unter den Hohenstaufen 14,000 Quadratmeilen betrug: wie viel meint ihr würgte der afterdeutsche Magen in verschiedenen Zeiträumen aus? Nicht weniger als 3650 Quadratmeilen, wovon ein ähnlicher Vielfrass, der beständig mit aufgesperrtem Rachen an Deutschlands Rheingrenze daliegt, allein 2020 Quadratmeilen einschnappte. Von allen Provinzen aber, die auch dieser Länderfresser einschlang, hält er die deutschen Lande, die ihm der Afterdeutsche in den offenen Rachen würgte, am verbissensten, und zwar mit den Zähnen, fest, womit, wie bei den Haifischen, sein weiter Schlund über und über besetzt ist; während er, der gallische Provinzenschlucker, die Gebietstheile anderer Völker wieder auswerfen musste — rendre gorge nennt's der franco-gallische Vielfrass. Denn auch er leidet, wie alle raubgierigen Länderfresser, am Magenkrebs, woran bekanntlich sein personificirter Ausdruck: der korsikanische Teufel, der Stifter des premier Empire, elendlich starb. Das hat der franco-corso-gallische Fresssack mit durchweg gezähntem Haifischrachen vor dem spanisch-österreichischen voraus: eben dieses bis in den Schlund hinein sich erstreckende, und wie bei den Haifischen im Centrum der Bauchseite angebrachte, darum auch mehr centralistisch wirkende Gebiss, zwischen dessen Reisszähne er die eingeschnappten Länder und Provinzen schiebt und daselbst festhält, bis sie allmälich so mürbe und verdausam geworden, dass er sie dem Magen überliefern kann. In der Regel aber werden sie ihm aus den Zähnen mit Zahnstochern herausgekitzelt, wie z. B. Blücher's Säbel einer war, um vorläufig von Dreyse's Zahnstocher zu schweigen. Vom blossen Anblick des letztern bekam der Wiederkäuer des premier

Empire Uebligkeiten und so heftiges Leibschneiden, dass er nach dem „Chassepot“ verlangt, der ihm Erleichterung verschaffen soll. Denn seitdem der Magenkrebs des premier Empire in das Stadium des second Empire übergegangen, beschränkt sich der corso-gallische Croquemitaine auf das Geschäft eines Nussknackers, der blos Anderen die Nüsse aufbeisst. Er selbst kann nur wenig, und dieses Wenige nur äusserst behutsam geniessen. Sogar Nizza, das er als Kur brauchte, liegt ihm im Magen, und an der Nuss Mexico hat er sich drei Zähne ausgebissen. Am Magenkrebs, am autokratischen Staatseinheitskrebs, gehen sie Alle zu Grunde, die Nimmersatte, die nicht genug Staaten in den Magensack des Einheitsstaates hineinstopfen können, unbekümmert um die Verdauungskraft, die nur eine gesunde und gut conservirte Constitution giebt, bei dem freiesten Spiel sämmtlicher Gliedmaassen, Kräfte und Organe.

Einheit und Freiheit, es sind die beiden demiurgischen Daseynsbedingungen des Weltalls — Freiheit, kraft welcher jegliches Wesen nach dem Maasse seiner Bestimmung und Kräfte sich selbst genügt und seines Lebens froh wird; unbeschränkt innerhalb seiner Schranken, die keine anderen sind, als die es an das Ganze, an die All-Einheit ketten, und daher wieder nur sein eigenstes Wesen ans Unendliche verweisen, d. h. seine Freiheit ins Unendliche erweitern; wie der Tropfen sich ins Meer auflöst, der Ton in die Harmonie; beide durch einander bedingt und selbständig. Frei also durch- und ineinander; identisch wie die freischwebende Kugel, als Inbegriff von Mittelpunkt und Radien; ἓν καὶ πᾶν. Jede Fliege ist ein Moment des Weltalls, und als solches frei in sich; vollkommen in ihrem Lebenskreise; im Vollbesitz und Vollgenusse aller ihrer Daseynsrechte, autonom, sich selbst regierend, unter dem Schutze des grossen, kosmischen Vereinsgesetzes, das sie einordnet in das Weltall. Daher auch Jupiters Kopf als Fliege oder als Mücke vorgestellt wurde.[1]) Und sehen wir im Bienenstaat nicht ein Abbild dieses freieinigen Volkswesens, aus welchem der Weisel, oder die Königin, volksbürtig hervorgeht? Aus einem Bienenvolk in Waffen; einem Arbeitervolk in Waffen; jede Arbeiterbiene mit einem Zündnadelgewehr ausge-

---

1) Auf der Gemme z. B.; bei Creuzer Taf. V. Nr. 3.

rüstet, einem recht eigentlichen „Hinterlader“ als Stachel. In diesem Volksstaat, — freier, vernunftgemässer und mustergültiger als Platon's Republik, — in diesem Bienenvolksstaate mit seinem demokratischen Weisel, giebt es nur einen Nationalkrieg, und zwar gegen die Drohnen, die Nichtarbeiter, die Junker dieses Staates, denen nichts gilt, als ihr Standesvorrecht: das süsse Gold der im Schweisse der Arbeiterbienen gewirkten Honigscheiben zu verprassen, und um die Königin die Königsmauer einer spanischen Christina, Jesabel oder Isabelle zu bilden. Für sie, die Drohnen, von standesrechtswegen: die Honigkuchen im Bienenstock; für die Arbeiterbienen, die den Honig bereiten und liefern: der blosse Stock. Ja wenn die Drohnenschlacht nicht wäre! die sicilianische Vesper des Bienenstaates, die sein freieinheitliches Gemeinwesen rettet, aufräumend mit dem Drohnengeschlecht, dem nur geniessenwollenden, arbeitsscheuen, staatsfeindlichen und standessüchtigen Junkerthum in dem freieinigen, auf Einheit und Freiheit gegründeten Arbeiterstaate der Bienen, der Ammen und Nährmütter des Zeus und des mit Pan einigen Dionysos.[1]) Drohnenschlachten waren denn auch von jeher die einzig fruchtenden und rechtmässigen Schlachten in der Kriegsgeschichte; vorzugsweise Befreiungs- und Freiheitsschlachten, zum Heile der einzig starken und unerschütterlichen: der aus betriebsamer Volksfreiheit entsprossenen Staatseinheit. Drohnenschlachten insgesammt: von der Schlacht bei Marathon, die das Pisistraten-Drohnenjunkerthum vernichtete, bis zu den amerikanischen Drohnenschlachten, die dem Drohnenjunkerthum der Sklavenzüchter ein Ende machten, und nun erst den wahrhaftigen, auf der Grundlage der Gesammtfreiheit reconstituirten Unionsstaat herstellten. War etwa die jüngste, durch ihre prästigiatorische Raschheit der Entscheidung glänzendste aller Schlachten, die anticäsarische veni vidi vici-Schlacht, die bei Sadowa, war sie nicht auch eine Drohnenschlacht? Wie sehr sie dieses war, weiss am besten das Welfische Junkerthum, dem jene Schlacht die berüchtigte Welfenhose mit gelbweissem Unterfutter, in die es sich verkrochen, stramm über das Sitzleder zog, und selbiger, dem letzten Erbstück aus der Hinterlassenschaft des Welfenjunkerthums, mit

1) Cornut. zu Persius' Sat. I. 76.

Dreyse's Hinterlader den Rest gab. Die Schlacht bei Sadowa, von der geflügelten Siegesgöttin selber, von der blitzgeflügelten, geliefert, die aus der Hand des Jupiter tonans sich als blickschnell zerschmetternder Dreizack schwang — für ganz Deutschland war sie die Drohnenschlacht κατ᾽ ἐξοχήν, die unabsehbar folgenreichste, weittragendste, die je geschlagen worden. Eine Drohnenschlacht für das Brutnest des reactionären Junkerthums: den Metternichstaat; den Todfeind eines einig freien Deutschlands; den Universalerben der spanisch-neapolitanischen Politik des divide et impera, dieser elendesten aller Junkerpolitik, die denn auch, dank Dreyse, Sadowa, und dem grossen Dichterspruche: Die Weltgeschichte ist das Weltgericht — zur Stunde warnungsvoll an ihm selbst heimgesucht wird, dem Metternichstaate, der von dem divide et impera nun selber zerrissen wird, wie Actäon von seinen eigenen Hunden, und dessen Glieder vom Gifte dieses abgefeimtesten Herrschergrundsatzes bei lebendigem Leibe auseinanderfallen, wie die Gliedmaassen der Unglücklichen, die von jenem mörderischsten aller Meuchelgifte genossen, das die spanisch-neapolitanische Hexe, Tofa, aus dem Geiferschaume gewaltsam, bis zu epileptischen Zuckungen, gekitzelter Kinder bereitete. Und die Wirkung dieses spanisch-neapolitanischen Tränkchens, dem auch ein Destillat von spanischen Fliegen beigemischt war, wollen die Quacksalber mit dem Wiener Tränkchen der Februarverfassung, des Januarpatents u. dgl. homöopathisch — similia similibus — paralysiren. Das nicht einmal! — wollen die Marktschreier mit dem blossen Recept zum Wienertränkchen, das sie dem unglücklichen, in der Auflösung begriffenen Staate mit dem Tofana-Trank im Leibe zu schlucken geben, wiederherstellen! Vor dem einzigen Heilmittel, das noch möglicherweise helfen könnte, vor einer freien, ehrlich freien Verfassung, auf den ausgedehntesten Grundlagen, — so frei, so ausgedehnt, dass ihr die Verfassung der Magyaren in die offenen Arme zu stürzen sich vielleicht versucht fühlen könnte — vor diesem einzigen Radicalmittel und Antidot der Aqua tofana schaudern die Pflasterstreicher jener Staatskunst wasserscheu zurück. Nicht besser wird es den andern Einheitsstaaten ergehen; jenem Einheitsstaate vor allen, dem Einheitsstaate par excellence, der aus dem mit allerlei scheusslichen Ingredienzen gefüllten und mit Höllengiften und Höllensprüchen zauberkräftig gefluchten Hexen-

kessel Louis' XI. als „bewaffnetes Haupt" emportauchte, triefend von dem infernalischen Hexenbrei aus Krötenschleim, Schlangengeifer und Tigereingeweidensaft, „abgekühlt mit Pavianblut." Gleichviel ob dieses bewaffnete Einheitshaupt Louis XI., Louis XIV., Robespierre oder Napoleon hiess. Seine Freiheitsraserei verbreitete denselben fanatischen Mord-Blutgeruch, wie die Bartholomäische Bluthochzeit oder die vom 2. December: der Bodensatz des Hexenkessels; die kalte Teufelsküche der Bartholomäusnacht. In den Gliedern dieses Einheitsstaates, der — wie der Kautschuk-Mann seine durcheinandergeschobenen und ineinanderverschränkten Gliedmaassen als Gloriole um sein Haupt flicht, — ähnlich seine Provinzen und Departements um sein bewaffnetes Haupt, die armirte Hauptstadt, zusammenschlingt, — in den Gliedern dieses Einheitsstaats spukt das Tofana-Gift, complicirt mit dem des morbus Gallicus. Hei, das belehrend merkwürdige Präparat, das dereinst dieser Kautschuk-Mann als Centralisations-Staat in das pathologisch-politisch-anatomische Museum der Weltgeschichte liefern wird, als helkologisches Studium einer der interessantesten Complicationsformen von galanten Haut- und Knochenkrankheiten, und den Zerstörungserscheinungen, infolge der von Louis XI. diesem Staate eingeimpften Einheit ohne Freiheit!

Einheit und Freiheit — das In hoc vinces, das Schlachtwort, das der deutsche Pan bei Königgrätz durch ganz Deutschland erschallen liess, es war auch der Schlacht- und Siegesruf des mythologischen Pan, dessen Tod unter dem ersten Cäsar-Tyrannen, dem Kaiser Tiberius, von der Insel Paxae[1]) herüber einem Schiffer wie ein allgemeines Völkerunglück verkündet ward. Mit jenem Siegesrufe: Einheit und Freiheit, ist der griechische Pan als deutscher Pan wieder erstanden, und der Tiberius gestorben und verdorben, ein für allemal. Kein gallischer Hahn kräht nach ihm; und kein nachschwatzender Stahr vermag ihn wieder zu erwecken und als Muster-Kaiser dem deutschen Volke aufzuschwatzen. Die poetisch-sinnigste aller kosmischen Symbolik, die griechische, im Schutzgott der freien Wälder, in Pan, hat sie den Bildbegriff jener beiden Wechselbeziehungen alles Daseyns: Alleinheit und Allfreiheit, ausgesprochen. Als Schirmer und Hort der Freiheit

1) Zwischen Leucadia und Corçyra.

bezeichnet ihn seine solidarische Genossenschaft mit Dionysos, von den Griechen, wie uns bekannt, als Gott der Freiheit (Ἐλευθέριος, Λύσιος) verehrt und gefeiert. Und nicht nur des Dionysos unzertrennlicher Begleiter ist Pan; er wurde auch für Ein Wesen mit demselben gehalten.[1]) Auf die kosmische All-Einheit deutet schon seine Geburt. Ihn hat der Aether oder Zeus mit der Oeneïs gezeigt: Οἰνή, in der Bedeutung von Einheit, Unio.[2]) Als kosmische Gottheit trägt Pan das gefleckte Pantherfell auf den Schultern, dessen Sprenkel den bunten Sternenhimmel verbildlichen. Seine rauhe Thierseite unten bezeichnet Bäume, Sträucher und das Gewild in den Wäldern.[3]) In Pan findet die Harmonie der himmlischen Sphären ihren Mittelpunkt.[4]) Und was ist Harmonie, wenn nicht Freiheit in der Einheit? Vollkommener Einklang der einzelnen, selbstständigen, in sich freien Momente mit dem Ganzen. Einstimmung der individuellen Freiheit in die Gesammtheit. Das weltgeschichtliche Abbild der kosmischen Harmonie, des astralischen Pan, stellt sich in dem freieinheitlichen Staat dar: als Identität von nationaler Einheit und staatsbürgerlicher Freiheit. In der socialen Harmonie, in ihrer höchsten Erscheinung: als reinster Ausdruck einer durch die Freiheit jedes einzelnen ihrer Glieder unüberwindbar starken und glücklichen Menschengemeinschaft. —

Uns allein liess der Gott der Wälder, der Hirten und Heerden, nach der Formel: Ein Hirt und Eine Heerde, liess der Gott der Feuerwaffe, des Sternensteins und der Zündnadel im Stich; uns allein im Stich, der Schutzgott der Kriegsidylle und friedseligen Pastorale. Und gleich bei den ersten italienischen Pastoralen. Wir hatten so zuversichtlich auf die annectirten Bibliotheken gerechnet. Von der Berliner königl. Bibliothek wurde bei der Göttinger, und auch diesmal mit der freundlichsten Bereitwilligkeit, wegen der gewünschten Pastoralen angefragt, worunter die allererste: der Cefalo des Niccolò Correggio. Cefalo, das „Haupt" der italienischen Favola pastorale — wie denn Cephalus (Κέφαλος, κεφαλή) überhaupt „Haupt" oder „Kopf" bedeutet, „ein

1) Diodor. beim Euseb. Pr. Ev. II, 1. — 2) Schol. Theocrit. I, 123. — 3) Das. I, 3. Servius ad Virg. Eclog. II, 31. X, 27. Macrob. Sat. I, 22. Creutzer a. a. O. — 4) Cornut. de Nat. Deor. c. 27.

Mann des Hauptes ist" [1]), ein Mann von Kopf — kein Cefalo auf der Göttinger Bibliothek. Von den anderen, wiederum dank Sadowa und Pan's Zündnadel, gleichfalls annectirten Bibliotheken war kaum ein günstigeres Resultat zu erwarten. Die einzige Pastorale, die uns aus Göttingen zuging, war „der Unglückliche", Lo Sfortunato, von Agostino Argenti, den wir auch mit Dank benutzten und unserer Geschichte an Ort und Stelle einverleibten. In welcher Weise Nic. Correggio die Cephalus-Fabel, ob nach Ovid [2]), nach Apollodor [3]), nach Hygin [4]), behandelt, das kann man in den Sternen lesen, wohin Cephalus und seine Gemahlin Procris versetzt worden, nachdem er diese mit dem nie fehlenden Pfeil oder Spiess unfreiwillig getödtet, den sie von der Artemis nebst dem unerreichbaren Hund Lälaps als Geschenk erhalten. Die leere Stelle am Himmelszelt zwischen Spiess und Hund, welche gleichfalls unter die Sterne versetzt worden, deutet auf die Cefalo-Lücke in der Bibliothek — sie müsste denn für die Welfenhose bestimmt seyn, wenn diese dereinst aus der Göttinger Bibliothek wo sie, irren wir nicht, als hergebrachter Lückenbüsser für den Cefalo (Kopf) aufbewahrt wird — wenn sie dereinst emporschweben sollte, um am Himmel als Sternbild zu prangen.

Diejenigen aber, die den Bellerophontischen Flügen unsrer „Digressionen" mit einem durch die Finger sehenden Auge kopfschüttelnd folgten: vielleicht werden sie, von dem seltenen Phänomen eines Excurses als Nothnagels angenehm überrascht, künftighin einem möglichen Excurse mit beiden Augen durch die Finger sehen.

Tragen wir das verirrte Lamm, die Pastorale, wieder in ihre Hürde zurück!

Von sonstigen Hirtendramen, Favole, oder Pastoralen aus dem 15. Jahrh. finden wir nichts verzeichnet. Das erste dargestellte Schäfergedicht, das uns wieder entgegentritt, ist aus dem 16. Jahrh. und nennt sich: I due Pellegrini, Die zwei Wanderer. Dasselbe wurde in Messina am 26. Dec. 1529 zur Vermählungsfeier des Vicekönigs von Sicilien, D. Garcia di Toledo, aufgeführt,

---

1) Creuzer a. a. O. II. S. 753: „In ihm (Cephalus) müssen wir ein siderisches und atmosphärisch-physisches Haupt suchen." — 2) Met. VII, 670 ff. — 3) III, 14. — 4) Fab. CCXLI.

für den es Luigi Tansillo[1]) verfasst. Crescimbeni, der von diesem Festspiel eine ungenaue Kenntniss hatte, tauft es für seinen Kopf: Tirsi.[2]) Apost. Zeno fand zuerst heraus[3]), dass dieser angebliche Tirsi nichts Anderes ist als die in scenische Form gebrachte Ekloge: I due Pellegrini. Die einzige Notiz, die über dieses Product des L. Tansillo vorhanden, findet sich bei dem sicilianischen Geschichtschreiber Fran. Maurolico.[4]) Derselbe nennt das Poem: Comedia oder quasi pastoralis Ecloga (Schäfer-Ekloge). Es kommen darin zwei verliebte Pilger oder Wanderer: Filanto und Alcinio, vor, die sich beide von ihrem Heimathsorte, Nola, aus Liebesverzweiflung entfernen. Filanto wegen des Todes seiner Geliebten; Alcinio, weil ihm die seinige untreu geworden, und sich mit einem Andern vermählt hat. Sie treffen zufällig in einem Gehölze zusammen, wo sie einander ihr Leid klagen und mit spitzfindigen Argumenten über das Thema debattiren: welches Liebesleid das grössere sey: ob ein solches, das der Tod oder das die Untreue der Geliebten verschuldet. Da die Streitfrage unentschieden und in der Schwebe bleibt, beschliessen die Beiden, auch ihre Personen in dieselbe Lage zu versetzen; sich

---

1) Luigi Tansillo, geb. zu Venosa (Napolit.) um 1510, stand im Dienste des Vicekönigs D. Pietro di Toledo und dessen Sohnes, D. Garcia. Im Alter von 24 Jahren schrieb er sein Erstlingsgedicht Il Vendemmiatore, „Der Winzer." (Erste Ausgabe 1534. Spätere Ausgaben führen den Titel: Stanze amorose sopra gli orti delle Donne: „Verliebte Stanzen auf die Gärten der Frauen" von 183 Strophen.) Dasselbe ist in der Manier des Berni oder der Carnevalsgesänge geschrieben (Canti Carnascialeschi s. Gesch. d. Dram. IV, 1. S. 198), deren Vorbilder die Carmina Burana waren (s. Carm. Buran. Latein. u. Deutsche Gedichte einer Handschrift des XIII. Jahrh. aus Benedictbeuern auf der königl. Bibl. zu München. Bibl. des Liter. Vereines in Stuttgart XVI. 1847, besonders p. 201 ff. Amatoria, Potatoria, Lusoria.) Tansillo's erotische von Papst Paul IV. auf den Index gesetzte Stanzen (1585) sollte späterhin sein frommgeistliches Poem: „Die Thränen des heil. Peters" (Le Lagrime di S. Pietro) sühnen, das aber unvollendet blieb, da der Dichter darüber starb (1596). Ausserdem sind von ihm schwungvolle Sonette, Canzonen und Capitoli vorhanden (Vened. 1738.) Sein Poem: „Il Podere" (Das Landgut, Turin 1769) ist ein beschreibendes Gedicht in Terzinen, von reizvoll lebhaftem Landschaftscolorit. — 2) Istor. etc. p. 385. — 3) Fontan. etc. p. 411. Not. (b). — 4) Istor. Sicil. Messen. 1562. t. I. p. 285, u. bei Et. Baluze, Melanges t. II. p. 337.

nämlich selbander an dem nächsten Baumast aufzuknüpfen. Filanto ist eben im Begriffe, das Vorhaben für seine Person ins Werk zu richten, da vernimmt er eine Stimme aus dem Baume, welche sich als die seiner abgeschiedenen Nymphe zu erkennen giebt; vom Gedichte selbst aber blos „die im Baume eingeschlossene Seele der Verstorbenen“ [1]) genannt wird. Die Seele vom Stamme mahnt Beide von dem unseligen Beginnen ab; erzählt von ihrer Aufnahme unter die Seligen im Himmel und widerlegt die Einwendungen der beiden am selben Strange ziehenden Verzweifler mit so überzeugender Beredtsamkeit, dass Beide es vorziehen: bei Lebzeiten auf der sichern Erde mit festen Sohlen zu stehen und zu wandern, um nach dem Ableben in den Himmel zu kommen, als zwischen Himmel und Erde in der Schwebe zu bleiben und zu baumeln bis zum jüngsten Gericht. Die „Seele“ der Geliebten schwingt sich unter Engel-Gesang empor in den Himmel, und die beiden zum Leben Bekehrten wandern getröstet ihrer Heimath zu, gen Nola. Diese quasi Pastoral-Ekloge, von Ap. Zeno „dramatischer Pastoral-Dialog“ genannt [2]), erschien erst 1631 im Druck. [3]) Das Gedicht beginnt mit Terzinen und endigt mit Ottaven. Die wunderliche Debatte der beiden Wettstreiter um den grünen Zweig, auf den es Jeder von ihnen mit Hülfe eines Strickes bringen will, ist in verso sciolto endecas., in reimlosen, fünffüssigen Jamben, die in gemischte Reime übergehen und jedenfalls nicht so ungereimt als vierfüssige Jamben sind, welche an einem Baumast zappeln. Der poetische Werth, wenn von einem solchen bei einem zwischen Mysterie und Ekloge schwebenden Gedichte die Rede seyn kann — der poetische Werth scheint uns, mit Bezug auf die kunstfertigen Versformen, nicht gering.

Nach Tansillo's Quasi-Pastorale tritt der als Dichter von Tragödien und Novellen berühmte Cinquecentist: Giov. Batista

1) L' anima della morta donna chiusa nell' albore. — 2) Dialogo pastorale drammatico a. a. O. — 3) Neap. 4. Nach dem äusserst selten gewordenen Exemplar, das Apost. Zeno besass, wieder abgedruckt, hinter Tansillo's Werken. Vened. 1736. 4. Uns liegt der Abdruck vor in der von Guil. Ferrato herausgegebenen Sammlung der Poesie pastorali e rusticali. Milano 1808. (Classic. Italian. t. 235.)

Giraldi Cintio aus Ferrara, mit der ersten wirklichen Pastorale im 16. Jahrh., mit den Satyrspiel Egle, auf, das er Satira, eben wegen der darin eingeführten Satyrn, betitelt. Dasselbe wurde zu Ferrara, das erste Mal im Hause des Dichters, am 24. Febr. 1545, aufgeführt; und dann am 4. März desselben Jahres vor dem Herzog Ercole II. und dem Cardinal Ippolito d'Este, dessen Bruder, wiederholt. In dem, der ersten Ausgabe [1]) vorgedruckten Briefe liest man als Didaskalia: dargestellt wurde die Pastorale durch Messer Sebastiano Clorignano da Montefalco. Die Musik componirte M. Antonio del Cornetto. Die Decorationen malte M. Girolamo Carpi von Ferrara. Die Kosten trugen die Studirenden der Rechtswissenschaft.

Den Inhalt bildet eine, gegen die spröden Waldnymphen von den verschmähten Satyrn und Faunen angezettelte, und von Egle, der Geliebten des Silen, ausgeführte Intrigue. Egle versucht den Berg-, Baum- und Wiesennymphen [2]), welche sich eben anschicken, Diana auf die Jagd zu begleiten, diese Lebensweise als abgeschmackt und langweilig zu verleiden. Sie würden weit besser thun, sich den Waldgöttern, den Satyrn und Faunen, die sie zärtlich lieben, hinzugeben. Die Nymphen ziehen aber den haarigen Bocksfüsslern ihre jungfräuliche Keuschheit vor, und weisen die Zumuthungen der Verführerin mit Unwillen zurück. Wollen die Wildfänge nicht auf guten Rath hören, so giebt es Sprenkel, Fallen und Schlingnetze, für Nymphen so gut wie für andere Waldschnepfen, denkt Egle, und giebt vor: die Waldgötter hätten, aus Verdruss über den Kaltsinn der Nymphen, Arkadien verlassen. Die kleinen herzigen Satyrchen und Faunelchen blieben nun elternlos zurück, die armen verwaisten unerzogenen Spitzöhrchen mit gespaltnen Klauen. Gerührt, versprechen die gutmüthigen Nymphen, sich der kleinen Verlassenen, anzunehmen. Sie wollen Mutterstelle bei den unschuldigen Waldteufelchen vertreten, wenn sie artig seyn, und nicht solche Springinsfelde werden wollen, wie ihre Väter. So scherzen und spielen denn die leichtgläubigen Waldnymphen mit den drolligen kleinen Satyrn und Faunen jeden Abend, wenn sie von der Jagd wiederkehren, ohne Arg und so traulich, wie unsere Stadtnymphen mit

1) Ven. 1545. — 2) Oreaden, Dryaden und Napeen.

Möpsen und Meerkatzen. Was thut Egle? Sie versteckt hinter Bäume, Büsche und Sträucher sämmtliche Satyrn, Faunen, Sylvane und wie die Gorillas, Pongos und Schimpansen der Götterlehre noch heissen. Und im schönsten Spielen mit den ziegenfüssigen Sprösslingen der grossen Waldteufel, die sie längst über alle Berge glaubten, und während der fröhlichsten Reigentänze, werden die Nymphen von den hervorstürzenden Satyrn, Faunen und Sylvanen überfallen. Die Nymphen, wie eine Flucht aufgeschreckter Tauben, stieben davon und verschwinden im dichten Walde. Die Verfolger Hals über Kopf hinterher. Fliehende Nymphen, welches fröhliche Jagen für Pan's wilde verwegene Jagd! Welches Mädchenwild vermöchte Jägern mit Bocksfüssen, und Böcken, die bis an die Hüften wilde Jäger, zu entrinnen? Auch zappeln schon die Nymphen in den Armen der Unholde; verwandeln sich aber auch schon in Bäume, Flüsse und Quellen, die flugs den verblüfften Waldgöttern durch die Finger schlüpfen. Die Verwandlung meldet Pan, ein Bündel Schilfrohr zur Beglaubigung vorzeigend, welches er, statt der Nymphe Syrinx, in den Armen behielt, nachdem er die Nymphe erhascht und brünstig an die zottige, ziegenhaarige Brust gedrückt hatte. Und setzt sich auch gleich hin, um die weltbekannte Panspfeife aus dem Rohre zu schneiden, zum Andenken, dass die Nymphe flöten gegangen. Mit der Nymphe im Rohre sitzen, wäre ihm lieber, als aus ihrem Rohre Pfeifen schneiden.

All' den vorangeführten Pastoralen gegenüber, deren Reihe Poliziano's Orfeo eröffnet, bezeichnen dennoch gewichtige Literarhistoriker, wie Tiraboschi [1]), wahrscheinlich auf Guarini's, von Fontanini widerlegte [2]), Behauptung hin, die Pastorale: Il Sagrifizio, Das Opfer, von

Agostino Beccari [3]),

aus Ferrara, als die erste Favola pastorale, als das erste Schäferdrama. Dasselbe kam 1554 in Ferrara im Palaste des Don Francesco d' Este und in Gegenwart des Herzogs Ercole II. zu

1) t. VII. p. 151. Ginguené VI. p. 332: „Le plus ancien modèle qui existe de ce genre agréable. — 2) Aminta difeso. Ven. 1730. c. 7. p. 126. — 3) Geb. um 1510; gest. zu Ferr. 1590.

wiederholter Aufführung. Ein Jahr später (1555) erschien es im Druck, mit einer Widmung an Lucrezia und Leonora von Este (Tasso's Leonora). Drei Jahre vor dem 1590 erfolgten Tode des fast 80jährigen Dichters, 1587 also, erfuhr sein Sagrifizio zwei andere Vorstellungen, bei Gelegenheit der Vermählung von Girolamo Sanverino San Vitale mit Benedetta Pio, und von Marco Pio, dem Bruder der Benedetta, mit Clelia Farnese.[1]) Die Musik zu den Chören dieser angeblich ältesten Pastorale[2]) componirte Alfonso della Viola, der obligate Chormusiker dieser Pastoralen, ähnlich wie Flaccus der stehende Componist für die Komödien des Terentius war.[3])

Die Fabel von Beccari's Pastorale ergeht sich darin: dass Erasto die Callinome liebt, die ihn aber verschmäht; dass Turico für die Stellinia glüht, die ihn verlässt und dem Erasto nachläuft; dass endlich Carpalio's Liebe zu Melidia von dieser erwidert wird, aber nur heimlich, aus Furcht vor ihrem Bruder. Doch vereinigen sich zuletzt die drei Liebespaare, dank einem Satyr, welcher durch allerlei belustigende Ränke und Täuschungen die drei Nymphen in seine Schlingen zu locken sucht, von den Nymphen aber weidlich verspottet wird. Die Scene spielt in Arkadien.

Ueblichermaassen lässt Beccari durch seinen Prologo[4]) dem Publicum versichern: seine Pastorale sey die erste ihrer Art, und etwas Aehnliches noch niemals da gewesen:

> Ein Hirtendrama wird euch heute,
> Erlauchte und Verehrte, vorgeführt:
> Neu insofern, als niemals noch zuvor
> Ein Stück der Art gespielt ward auf der Bühne.
> Und neu auch desshalb, weil ihr Dinge hier,
> Noch nie gesehene, zu schau'n bekommt.[5])

---

1) Signorelli III. p. 271. Mazucch. Beccari. — 2) Wofür sie auch Barotti (Difeso degli scritt Ferrar. p. 145.); Crescimbeni (I, 285); Quadrio (III, 399) u. Tirab. (VII, 1922) darauf hin erklären, weil in Beccari's Sagrifizio zuerst Hirten vorkämen. Als ob Mopso, Aristeo und Tirsi in Poliziano's 1442 dargestellter Pastorale etwas Anderes wären als Hirten und Schäfer. — 3) Gesch. d. Dram. II. S. 573 ff. — 4) Dem Apost. Zeno zufolge rührt der Prolog von Guarini her, dem Dichter des Pastor Fido.

5) Una favola nova Pasterale,
Magnanimi ed illustri spettatori,

Diese Versicherung des Prologo straft Schäfer Turico, durch Erwähnung von Giraldi's Hirtenspiel „Egle", unbewusst Lügen. Er spricht nämlich von einem Becher aus Buchenholz,

> Worauf Pan's Liebe zu der Nymphe Syrinx,
> Zu schauen, und Silen's zu seiner Egle.[1])

Und davon handelt eben Giraldi's Schäferspiel „Egle." Man müsste denn dieses nicht für voll nehmen, weil keine Schafhirten darin vorkommen. Die Streiche abgerechnet, die der Satyr den drei Nymphen in Beccari's Sagrifizio zu spielen versucht, geschieht eigentlich nichts Besonderes im ganzen Stücke. Dagegen fehlt es darin an Unschicklichkeiten und ärgerlichen Spässen keinesweges. Vielmehr scheint es, als wolle sich Beccari's arkadisches Hirtenspiel für den Mangel an Verwickelung und Handlung durch einen Ueberfluss an Unanständigkeiten schadlos halten.[2]) Im dritten Act Scene 3 tritt der Priester (Sacerdote) mit dem Chor auf.

Neun Jahre nach Beccari's Sagrifizio brachte

Alberto Lollio [3])

aus Ferrara die nächste auf Wunsch der Laura Eustocchia d' Este gedichtete Pastorale, L' Aretusa auf die Bühne. Die-

---

> Oggi vi si rappresenta: nova intanto
> Ch' altra no fù giammai forse più udita
> Di questa sorte recitarsi in scena,
> E nova ancor, perchè vedrete in lei
> Cose non più vedute.

Den dritten, von Imeneo gesprochenen Prolog schrieb Guarini, ob auch die Intermedj ist zweifelhaft.

1) In cui si vede il grand' amore di Pane
Con Siringa, e quel d' Egle con Sileno. Atto III. Sc. 1.

2) Vgl. Fontan. Aminta difeso. p. 128. — 3) In der italienischen Literatur bekannt durch seine zwölf Reden (gedr. Ferr. 1563), deren Glätte und Eleganz mit ihrer Seelenkälte um die Palme classischer Beredtsamkeit streiten. Er übersetzte auch das dem Virgil zugeschriebene Poem: Moretum, Das Mörsergericht, von 123 Hexam. —

Il Moreto, in versi sciolti.

Dessgleichen die Adelphi des Terenz. A. Lollio starb in Ferrara 1568.

selbe wurde zu Ferrara im Palazzo di Schivanoja 1563 dargestellt[1]), in Gegenwart des Herzogs Alfonso II. und seines Bruders, des Cardinals, Luigi. Die Didaskalie lautet: „In Scene gesetzt von Ludovico Betti. Die Musik (der Chöre) componirte Alfonso Viola. Architect und Maler der Scene war Rinaldo Costabili. Die Kosten trug die Studentenschaft der Jurisprudenz.[2]) Eigenthümlich, dass gerade den Rechtsbeflissenen Musensöhnen Ferrara's das idyllische Vergnügen vorbehalten blieb, die Auslagen für die Hof-Pastoralen aus ihrer Tasche zu bestreiten. Berufener dazu, sollte man meinen, wären die Studirenden der Medizin gewesen, in Betracht ihrer Fachgenossen: der Schmierschäfer. Lollio's Aretusa entzog sich unserer Verfolgung durch mehrere Bibliotheken, wie die mythologische Arethusa den Nachstellungen des Alpheus entschlüpfte, verwandelt in eine Wasserquelle. Auch Lollio's Aretusa wurde uns unter den Händen zu Wasser.

Unter denselben Auspicien fand auch (1567) die Aufführung der Favola pastorale: Lo Sfortunato statt, deren Verfasser, der Ferrarese

Agostino Argenti[3]),

das Werk zu dem „Silberwerk", — was „gli Argenti" bedeutet, — hergab; während die Studentenschaft wiederum das Silber zu dem Werke lieferte, wobei Alfonso II. und sein ganzer Hof sich ausnehmend gelangweilt haben mögen. Wenigstens scheint Lo Sfortunato, „Der Unglückliche", — so heisst der Schäferheld in der Pastorale, — es darauf hauptsächlich angelegt zu haben, in Gemeinschaft mit zwei anderen Schäfern, sämmtlich von der heroisch-langweiligen Sorte. Die drei heroischen Schafhirten ver-

---

1) Gedr. Ferr. 1564. 8. — 2) La rappresentò M. Lodovico Betti: fece la musica Alfonso Viola: fu l'architetto e dipintor della scena M. Rinaldo Costabili: fece la spesa l' università degli scolari di leggi. — 3) Geb. um die Mitte des 16. Jahrh., war seines Faches Rechtsgelehrter; erfreute sich der Gunst des Cardinals, Luigi d'Este, starb 1576; ruht in der Kirche der Väter von St. Francesca. Lo Sfortunato wurde dargest. 1567 und erschien im Druck Vened. 1568. 4. Das ist Alles, was Mazzucchelli in seinem grossen Foliobande über Argenti mittheilt.

einigen sich zum Recitiren von Eklogen, die aus langathmigen Liebesklagen bestehen, abwechselnd mit den eingehendsten Erörterungen über die Liebe. Drei muntere Nymphen nebst drei vergnügten Ziegenhirten bieten Alles auf, um den Liebesjammer der drei heroischen Schäfer zu versüssen: die Nymphen durch schäkernde Scherzhaftigkeit, die Ginguené „un peu grossière“ „ein wenig derb“ findet; — die drei Ziegenhirten durch ungebundene Laune, von Ginguené als „humeur indépendante“ bezeichnet, übergehend in ein Kälbern, das sich in stössige und anstössige Bockssprünge auflöst. Dann fragt sich Ginguené: welcherlei Art Musik wohl der Alfonso de la Viola zu einer Pastorale möchte componirt haben, welche aus lauter reimlosen Hendekasyllaben besteht, und worin keine Chöre vorkommen? Schliesslich wundert sich Ginguené, dass trotzdem Argenti's Pastorale, Lo Sfortunato, nicht weniger angesprochen, als Agostino Beccari's Sagrifizio, und weiss sich diesen auffallenden Umstand nur daraus zu erklären, dass die Hauptrolle in dem Stück, Lo Sfortunato, von dem berühmten Schauspieler Batista Verrato [1]) dargestellt wurde, dem Roscius seiner Zeit, unter dessen Namen Cavaliere Batista Guarini für seinen Pastor Fido mehr als eine literarische Lanze brach. Roscius-Verrato schien überhaupt zum Guten Hirten der Ferraresischen Pastoralkomödie berufen, der so manches als verlorenes Schaf umherirrende Schäferspiel auf seine Schultern nahm und in den Schafstall zurückbrachte.

Mag der Leser nun selbst obiges, Ginguené's Andeutungen mit verbundenen Augen nachtastende Referat über die Fabel von Argenti's Pastorale, Lo Sfortunato, mit nachstehender Angabe des Inhalts vergleichen, welche wir, dank sey es dem von der Göttinger Bibliothek der Berliner zugeschickten Exemplare [2]), nun mittheilen können.

Die Verwickelung beruht auf verschränkten Liebesneigungen zwischen den Liebespaaren oder Unpaaren der Hirten und Hirtinnen. Schäfer Sfortunato liebt die Schäferin Dafne; Dafne

1) S. Gesch. d. Dram. IV, 1. S. 912. — 2) Lo Sfortunato Favola pastorale de M. Agostino Argenti. Nobile Ferrarese. Venez. appr. Gabr. Giolto 1568. 12. Gewidmet dem Duca Luigi da Este.

den Schäfer Jacinto; Jacinto die Schäferin Flamminia; Flamminia den Schäfer Silvio, der nur die Jagd liebt, wie eben eine von Diana mit ihren Nymphen abgehalten wird. Bis Scene 4 Act III spinnen sich Eklogen als Scenen fort, in deren jeder bald ein Verliebter übers Kreuz seiner Spröden mit seiner unerwiederten Liebe zur Last fällt, oder eine Verliebte übers Kreuz ihren Verschmäher mit ihrem Liebesjammer verfolgt. Die Klagen wiederholen sich so einförmig und ergiessen sich in solche Ueberschwemmungen von versi sciolti, dass Zuhörer und Leser stets die Partei der Verschmäher gegen die Verschmähten ergreifen, und diese unausstehlich finden. Da nun jeder und jede der Liebenden beides zugleich ist, Verschmäher und Verschmähter in Einer Person, kommt diese Sympathie des Zuschauers und Lesers für die Antipathie der Verschmäher gegen die Unausstehlichen in die günstige Lage, unparteiisch gegen Beide zu seyn, und die Einen wie die Andern lästig und unerträglich zu finden.

Von der vierten Scene des dritten Actes ab richtet sich diese Stimmung des Lesers selbst gegen Silvio, den Einzigen, der bis dahin diese Stimmung mit uns theilte, und von keinem seiner Mitschäfer oder Schäferinnen etwas wissen wollte. In der gedachten Scene aber wirft sich unser bisheriger Gesinnungsgenosse Silvio aus heiler Haut zum Intriguanten auf, mit der Absicht, die selbst Sarastro zurückweist: die Verschmäher und Genossinnen zur Liebe zu zwingen. Zunächst verabredet Silvio mit Jacinto eine hinterlistige Intrigue gegen Flamminia, die ihn, Silvio, liebt. Er will sie in seine Hütte bestellen, wo dann, an Silvio's Stelle, der daselbst verborgene Jacinto das Weitere in Richtigkeit bringen mag. Mit Hülfe desselben Anschlags, für welchen Silvio auch den Sfortunato gewinnt (IV, 1), soll dieser der Dafne sich bemeistern, die den Jacinto ins Herz geschlossen, der sie dem Sfortunato in die Arme locken soll. Die beiden Schäferinnen, Dafne und Flamminia, gehen in dieselbe Falle, und preisen sich noch an der Schwelle derselben gegenseitig glücklich, dass sie endlich ihrer Liebe froh werden (IV, 5).

Was der vierte Act gesponnen, bringt der fünfte ans Licht der Sonnen. Sfortunato, ein geborener Pechvogel-Stösser, lässt sein erwischtes Täubchen, Dafne, ungerupft fliegen. Diese dankt

dem Himmel auch dafür [1]), und streicht mit dem rosigen Schnäblein ihr etwas in Unordnung gerathenes weisses Gefieder zurecht, entschlossen, es der „grossen Altmutter", Erde, zu opfern, aus Gram ob der arglistigen Täuschung. Aus der Sprache dupirter Tauben in die gefoppter Mädchen übersetzt: entschlossen vor Gram zu sterben. Täubchen Flamminia nimmt es weniger au tragique, wahrscheinlich weil Jacinto kein — Sfortunato, zu deutsch, kein Pechvogel ist, dessen Pech nur ihn festhält. Flamminia erkennt selbst in der Falle einen Beweis von Jacinto's treuer Liebe, und kann die heile Haut nur beklagen, mit welchér Dafne davon gekommen. Diese beklagt sich bitter über Flamminia, die ihr den Liebsten, aus der Noth eine Tugend machend, weggeschnappt, und ihr nur den Tod gelassen. [2]) Die Begrüssung, die dem Jacinto von Dafne zu Theil wird, nachdem er sein Versteck verlassen, lässt sich denken. Flamminia, für die Jacinto nun auch den Reiz eines entrissenen Geliebten hat, gefällt sich in der Mädchenbosheit: die Nebenbuhlerin mit dem überzuckerten Rath zu trösten, sich in ihr Geschick zu fügen. Den ersten Schritt zur Befolgung dieses Rathes thut Dafne in das Gebüsch, wohin sich das durch Eros-Anteros beglückte Paar, Flamminia und Jacinto, zurückgezogen, um dem Falken mit der angeborenen Pechkappe, dem Sfortunato und seinem betrübten Monolog Platz zu machen, worin derselbe den Entschluss ankündigt, zu sterben. Das letzte Mittel aller Peter Schlemihls, wenn sie keine Götter sind, wie der langbeinige Apollo, der schattenlose Peter Schlemihl der Götterwelt, der doch mindestens seine Dafne festgehalten, die ihm förmlich in den Armen in's Kraut gewachsen, das ihm kaum so viel Schatten bot, um seine glühende Stirne zu kühlen. Sfortunato's Monolog sorgt für eine beglückendere Stirnenkrönung seines Dafne-Nachläufers. Im Maasse als

---

1) Ma sempre ci sarà d' ampio ristoro,
Ch' l bianco velo del tuo casto onore
Intatatto riede alla gran Madre antica.

Doch nicht gelang's — der Trost darf mich erquicken —
Der Keuschheit weissen Schleier zu zerpflücken.
Rein kehrt zur grossen Mutter er zurück.

2) Tu la gratia havuta hai, et io la morte.

der Monolog über die unwiderruflich verlorene Dafne jammert, nimmt diese nämlich im Gebüsch eine umgekehrte Dafne-Wandlung vor: indem sie allmälich aus den steifen Rinden- und Borkenhüllen ihrer Sprödigkeit sich zu einer zärtlichen Braut herausschält, bei welcher Wandelungstoilette im Gebüsch ihr Flamminia mit der hülfreichen Hand einer dienstfreundlichen Brautjungfer unter die Arme greift. Die mit dem lamentirenden Monolog schritthaltende, stufenweise Sinnesänderung und Umschmelzung von Antipathie in Sympathie, von Sympathie in Rührung, von Rührung in Mitleid, bis sich dieses als unverhüllte Liebe dem Verschmähten in die Arme stürzt [1]) — das ist das Ende gut Alles gut in unserer Pastorale; ist das einzige Eigenthümliche, das dem als Katastrophe auftretenden Monolog selbst die sieben Seiten könnte nachsehen lassen, die ganz dazu angethan sind, um Dafne's Entschluss, in Sfortunato's Arme zu fliegen, als einen Verzweiflungsact erscheinen zu lassen, um dem Monolog ein Ende zu machen. Silvio, der nun hinzutritt, freut sich seines gelungenen Werkes, das einen glücklicheren Ausgang nimmt, als seine Intrigue verdient hat, — der schadhafteste Fleck in der Pastorale. Nächst allseitigem Danke von den Liebespaaren erwirbt Silvio, der einzig auf Jagd und Wildpret erpichte Liebesverächter, auch noch die Hand seiner Gesinnungsgenossin, der keuschen Diana-Priesterin, Fiordiana, deren Mitwirkung in Argenti's Favola Pastorale sich zwischen inbrünstige Gebete an ihre Göttin um Beschirmung ihrer Jungfräulichkeit, und noch brünstigere Verwünschungen aller der Nymphen theilt, welche die ihrige dem Hymen opfern. Als sie letzteres in der Schlussscene mit eigenen Augen vollbracht sieht, lässt sie ihren nachträglichen Verwünschungen noch einmal die Zügel schiessen, bis ihr der kleine Gott in die Zügel fällt, und mit Hülfe der beiden Hymenpriesterinnen, Flamminia und Dafne, die keusche Dianapriesterin

---

1) Flamminia mia, m' hanno si acceso il core
Questi lamenti, che costretta sono
Far lui felice, e me contenta ancora.

So fühl von diesen Klagen ich mein Herz
Erglüh'n, Flamminia, dass ich, ihn beglückend,
Zugleich auch mich nur so befried'gen kann.

so herumkriegt, dass sie ihrem Jagd- und Keuschheitsgenossen, Silvio, vor Hymen's Altar die Hand reicht. Eine Dianapriesterin! Die Keuschheitsgöttin selber weiss am besten, welche Brandflecken ihr der kleine Gott mit seiner Fackel, ihr und ihrem keuschen Mond, angesengt hat.

An dem gemeinschaftlichen Schlusstanz mit Gesang nehmen auch die beiden Schäferknechte, Gordino und Rustico, theil, in angetrunkenem Zustand. Beide Liebesverächter, Gordino besonders, der nur zwei Leidenschaften hat: für seinen Schlauch und für die Prügel, die Rustico von ihm bekommt und mit Zinsen wiedergiebt. Ihr Wettstreit um einen Preisbock endigt in der Regel mit einem solchen Prügelchor à quatre mains, welcher denn auch in dieser primitiven Pastorale die Stelle des Chors vertritt, deren grösstes Verdienst darin besteht, dass Tasso von Argenti's Sfortunato die erste Anregung zu seinem Aminta empfangen haben soll. Um dieses Verdienstes willen ist unsere Geschichte den beiden ehrwürdigen Bibliotheken zu doppeltem Danke verpflichtet: der Berliner königlichen Bibliothek, die den Sfortunato von der Göttinger erbeten, und der Göttinger Bibliothek, die von den gewünschten vier Pastoralen die einzige, die sie besitzt, dienstgefällig zuschickte: das erste Adnexions-Exemplar als mutuorum pignus officiorum zwischen beiden Schwestern in Apolline et Musis, deren schwesterliches Band der einstige Vorstand der Georgia Augusta und gegenwärtig oberster Verweser der Berliner Bibliothek, der berühmte Herausgeber der Monumenta Germaniae, noch fester knüpft.

In den Zwischenraum von 1567 bis 1573 fällt eine noch seltenere als seltsame Commedia rusticale von Niccolò Campani aus Siena, gedr. Siena 1571. 8. Von derselben wissen nicht allein die Literatur- und Theatergeschichten, wissen selbst die reichhaltigsten Kataloge nichts, wie z. B. die von Floncel, Pinelli und Farsetti. In der schon citirten Bibliothèque dramatique de Soleinne steht diese Commedia rusticale unter Nr. 4162 verzeichnet.[1]) Der Herausgeber[2]) bemerkt dabei: Edition

1) Strascino, Commedia rusticale. Dove si contiene un piato che fanno quattro fratelli contadini con un cittadino. Composta per Niccolò Campani Sanese etc. Siena 1571. 8. etc. — 2) P. L. Jacob Bibliophile. Paris 1844.

des plus rares. Die Stücke des unter dem Namen Strascino [1]) bekannten Niccolò Campani sind selbst in Italien unauffindbar, und fehlen auch auf der Pariser Bibliothek. Die Bibliothèque dramatique des Soleinne enthält ausserdem verschiedene andere Commedie rusticali aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh., welche der Dramaturgia des Allacci, dem Ferrario, und den obgedachten Katalogen unbekannt geblieben. Für die Geschichte des Drama's gehören sie in den Bereich der „blauen Bibliothek", oder in die Palagonische Sammlung, worin unter anderen einzigen Exemplaren, ausser dem Manne im Monde, und dem Loch des Ulloa, sich sämmtliche Cabinetsstücke Münchhausen's befinden:

---

1) — nom — bemerkt Jac. Bibliophile — que l'on nous permettra de ne point traduire. Was nun in aller Welt so Ungeheuerliches mag das Wort Strascino bedeuten, vor dem Jacob Bibliophile zum Harpokrates verstummt. Unser Wörterbuch übersetzt es „Streichnetz" zum Lerchen- und Fischfang. Nebenbei meldet der Palagonio alter Bücher und Drucke, derselbe Jacob Bücherfreund (Bibliophile) von einem kleinen Poem dieses ohne Uebersetzungschauder nicht auszusprechenden Strascino, oder Niccolò Campani, — „petit poème aussi singulier que rare: Lamento di quel tribulato di Strascino Campana supra el mal incognito. Venet. 1521. „Klage jenes schwergeprüften Strascino Campana über das unbekannte Uebel." Dás „unbekannte Uebel" el mal incognito erklärt aber Jacob der Bücherfreund in Parenthese (male francese). Der Strascino muss also etwas noch ungleich Fürchterlicheres seyn, als das male francese. Doch halt! das Dizionario della Crusca — das wusste doch —? Richtig da steht es! Wie sollte auch ein Wörterbuch der Mehlkleien-Akademie ein so classisch gestempeltes Wort in seinem Sprachschatz nicht enthalten, welches noch überdiess das Emblem und Gildenschild der Bäckerzunft bei den Römern bezeichnete, wovon noch jetzt die Ausgrabungen zu Pompeji zeugen! Ein Wort mithin, das auch das Emblem des zunftverwandten Dizionario della Crusca bedeutet. Uebersetzen, so ohne Weiteres übersetzen, lässt sich das Wort nun freilich nicht. Ein Antiquar jedoch wie Jacob Bibliophile, der das, mal incognito, in Parenthese mehr als ins Französische übersetzte, der es mit diesem als identisch setzte, ein Alterthümler von solcher Aufrichtigkeit und Urkundentreue durfte jenes Wort mindestens doch bildlich andeuten, durch die Blume der Verschwiegenheit; ja er musste es, in Betracht der solidarischen Wechselbeziehung, die zwischen dem Emblem und dem „unbekannten Uebel" besteht, zu welchem sich Ersteres ungefähr so verhält, wie die Impfnadel zu dem Impfstoff. Ein deutscher Jacob Bibliophile könnte Beides noch mit Belegen aus Thümmel's kleinem Epos: „Die Inoculation der Liebe", illustriren.

das famose Jagdhorn mit den darin gefrornen Tönen; die Enten mit dem durchlaufenden Verbindungsfaden, die an das vereinigte Deutschland und das Volksparlament erinnern; das halbe, im Saufen begriffene Pferd, durch dessen obere Hälfte der Fluss als die berüchtigte Mainlinie abfliesst, um die obere Pferdehälfte mit dem durch einen Schwertstreich davon getrennten Hintertheile zu verbinden — und dergleichen rarissima mehr. So bleibt uns denn nur übrig, in die nächste Fusstapfe zu treten, welche die Literaturgeschichte dicht vor der erkorenen Hürde zurückgelassen, worüber das Ideal der italienischen Pastorale, gleich jenem Stern der drei Magier, schwebte, Hirten und Königen voranleuchtend und sie zu huldigender Anbetung versammelnd um die Krippe des Messias der dramatischen Hirtenpoesie: des Aminta von

Torquato Tasso.

Liesse sich, bei Würdigung eines Dichtergenius, dessen Lebensschicksal als Ausschlag gebendes Gewicht auf die kritische Waagschale setzen: so müsste man Torquato Tasso an die Spitze der grössten Dichter stellen. Denn einen zweiten Dichter von so grosser poetischer Begabung, und der zugleich bis an sein Lebensende von einem so grausamen Geschick verfolgt worden wäre, können die Literaturen nicht aufzeigen. Kaum einen zweiten Dichter, dessen poetisches Genie so tief wie bei Tasso von der Stimmung und Farbe seiner Geschicke durchdrungen wäre; ja dessen poetisches Ideal und Kunstbegriff so entschieden diese Farbe in der Strenge und dem Ernste der Behandlung bekannte. Seine lachendsten Bilder, seine reizvollsten Schilderungen schienen in diesen trüben Ton getaucht; durch seine goldensten Phantasien schlingt sich dieser dunkle Faden. Tasso's Leben und Tasso's Poesie stehen in einem so innigen Wechselbezuge, dass sein Genie, wie bei keinem andern Dichter, als sein Verhängniss erscheint. Bewundernswürdig hat Goethe diese Gegenseitigkeit erfasst und mit einem Feingefühl ohne Gleichen den Dichter für sein Geschick verantwortlich gemacht: die einzige Art den Genius als solchen einstehen zu lassen für den dramatischen Helden. Nur darin versah es Goethe, unseres Erachtens, dass er Tasso's Schicksal ausschliesslich und einseitig aus dessen poetischer Geistesart und Subjectivität entspringen lässt; anstatt diese selbst als be-

dingt und mitbestimmt durch Tasso's äussere Lebensstellung darzulegen; bedingt durch sein Abhängigkeitsverhältniss, durch die feindseligen und zerstörenden Gewalten der Aussenwelt und Umgebung, durch den Missbrauch, das selbstsüchtige Spielen mit dem poetischen Genusse, Seitens fürstlicher Gönnerschaften: durch die Ausbeutung des frei schaffenden und erfindenden Genius im Zwecke ihrer Selbstverherrlichung. Das Schuldmotiv vorzugsweise in den überschwänglichen Dichterdrang nach Verwirklichung der Ideale, in die schöne selbstvergessene Dichterbegeisterung zu legen, ohne zugleich die conflictvolle Verschuldung zum Bewusstseyn zu bringen, die an dem Dichter selbst und den in ihm waltenden Idealen begangen worden: eine ähnliche Versündigung an Zweck und Geist des Drama's, wie Goethe's Tasso, hat sich nicht leicht ein anderes Schauspiel eines grossen Dichters, und eine ähnliche Versündigung eines Dichters wie Goethe, an einem Berufs- und Geniegenossen, an einem Märtyrer der Fürstengunst, nicht leicht ein anderer Kunstmeister in idealer Gestaltung zu Schulden kommen lassen. Die schwerste Versündigung aber — am Tage des Gerichts wird auch diess sich offenbaren — hat Goethe mit seinem als Kunstgedicht bewundernswürdigen Drama an Tasso's ungesühnten Manen, an Tasso's trauervollem Dichterschicksal dadurch begangen, dass er einem Problem von fraglicher Lösbarkeit zu Gunsten; einer hofpoetisch-raffinirten, einer salonidealen, auf Verschmelzung von Weltmann und Dichter abzielenden Forderung zuliebe, das Tragische des Tasso-Schicksals vertuscht; in ein zartsinnig vergeistigtes, ein hofpoetisch-sublimirtes Versöhnungsspiel verzierlicht und verblasen; dass er mit einem Worte die Tragödie Tasso zum Schauspiel, zu einem schönseelischen Rührspiel, von der duftigsten Kunstidealität ohne Frage, aber immer doch zu einem blossen Kunstgenussspiele, abgeschwächt hat und gefälscht.

Schon Torquato's Vater, Bernardo Tasso [1]), der Dichter des romantischen Epos Amadis (Amadigi), fand sich mitverwickelt in die Geschicke seines edlen Gönners, des Ferrante Sanseverino, Fürsten von Salerno, in Folge des von Pedro de Toledo, Vicekönig von Neapel, daselbst eingeführten Inquisitionsgerichtes

1) Geb. zu Bergamo 1493.

(1547), um dessen Aufhebung sich der Prinz bei Kaiser Karl V. vergebens im Namen der Stadt verwendet hatte. Persönliche Kränkung und Rechtsverweigerung, die Fürst Sanseverino vom Vicekönig und vom Kaiser selbst erfuhr, bestimmten ihn endlich, sich von der kaiserlichen Partei loszusagen, und die des Königs von Frankreich, Franz I., offen zu ergreifen. Don Pedro de Toledo säumte nicht, den Fürsten von Salerno als Reichsrebellen zu erklären und dessen Fürstenthum und Länderbesitz nebst sämmtlichen Gütern einzuziehen. Bernardo Tasso hatte sich inzwischen zu Salerno, der Residenzstadt seines Gönners und Gebieters, mit einer vornehmen, begüterten, durch Schönheit und Talente ausgezeichneten Dame, Porzia de' Rossi, vermählt [1]) und von ihr drei Kinder erhalten, darunter unser Torquato, der Dritte und Jüngstgeborene. [2]) Sobald Torquato's Vater, Bernardo Tasso, vom Schicksal seines Gebieters erfahren, hatte er auch schon den Entschluss gefasst, dessen Loos zu theilen. Sogleich ward auch er in die Acht erklärt, aus dem neapolitanischen Gebiete verbannt, und seine ganze Habe mit Beschlag belegt. Frau und Kinder blieben in Neapel zurück in bedrängten Verhältnissen und auf die Unterstützung von Verwandten der Frau angewiesen. Nach einem fruchtlosen zweijährigen Aufenthalt am Hofe Heinrich's II. von Frankreich, der zu einer Unternehmung gegen Neapel nicht zu bewegen war, kehrte Bernardo Tasso im strengsten Winter nach Italien zurück, und traf im Febr. 1554 in Rom ein. Voll Sehnsucht nach Frau und Kindern wollte er seine Familie nach Rom kommen lassen. Der Abreise seiner Gattin, Porzia, widersetzten sich ihre Verwandten, die es nicht zugaben, dass sie ihrem geächteten Gatten folge. Doch schickte sie ihm seinen jüngsten Sohn, Torquato. Beim Anblick des geliebten Kindes strömte er alle seine Leidgefühle in den schmerzlich süssesten Vaterthränen aus. Die Mutter aber erlag der doppelten Trennung von ihrem jüngsten Kinde und ihrem Gatten. Sie zog sich in ein Kloster zurück, wo sie, beraubt ihres letzten Vermögens durch ihre eigenen Brüder, die ihr die Mitgift vorenthielten, am gebrochenen Herzen starb. [3])

Die Wirren zwischen Kaiser und Papst brachten den armen

1) 1539. — 2) Geb. 11. März 1544. — 3) 1556.

Bernardo Tasso in die höchste Gefahr. Herzog Alba bedrohte Rom mit seinem Heere. Als Geächteten und Rebellen hätte ihn Herzog Alba ohne Gnade und Erbarmen hinrichten lassen. Mit knapper Noth gelang es Bernardo, sich und den kleinen Torquato zu retten und aus Rom, mit Zurücklassung seiner ganzen Habseligkeit, zu flüchten. Den Sohn schickte er eiligst zu seinen Verwandten nach Bergamo, Bernardo's Vaterstadt. Er selbst wandte sich nach Ravenna, wo er entblösst von Allem anlangte, ohne Kleidungsstücke, ohne Wäsche. Zwei Hemden und sein Amadis war sein ganzer Besitzstand. In seinem Romangedicht besass er freilich ein Schatzkästlein, voll kostbarer poetischer Juwelen und Schmucksachen, die im lieblichen Scheine seiner zarten, innigen Seele, seines wie Mondlicht milden und zauberhaften Geistes voll süsser Liebeslust und noch süssern Liebeleides, zu flimmern scheinen. Jedem Bilde, jeder Schilderung, selbst den zahlreichen trefflichen Beschreibungen der Zweikämpfe, die zu den vorzüglichsten der italienischen Romantik gehören, ja selbst seinen Seestürmen glaubt man anmerken zu können, dass ihm als Dintenfass jenes arabische, zur Aufbewahrung von Specereien, Balsamen und Gewürzen bestimmt gewesene Gefäss von seltner Kunstarbeit gedient, welches er bei der Belagerung von Tunis, wo er unter den Tapfersten sich bewährte, erbeutet und zum Schreibgebrauch eingerichtet hatte. Zwischen Ariosto's Orlando und Torquato Tasso's Gerusalemme die Mitte haltend, erinnert Bernardo Tasso's Amadigi an erstern durch zarten Farbenschmelz, zauberische Süsse und die anmuthigste Verbindung von Leichtigkeit und Fülle[1]), während die grössere Regelmässigkeit und Einfachheit des Plans schon als der Vorbote von Torquato's Bestreben, den romantisch-epischen Inhalt in eine classische Form zu fassen, erscheinen darf.

Diese Richtung auf das Kunstgeregelte, Classischgeschulte, erhielt Torquato schon frühzeitig. Torquato Tasso gehört zu den frühreifen Wunderkindern, die mit den Weisheitszähnen gleichsam auf die Welt kommen. Bei anderen Wunderkindern sind es Milchzähne, die sie mit den Kinderjahren ein für allemal

1) Facilità e maestà. Vgl. die Vorrede zur Ausgabe des Amadigi von Lodov. Dolce (Giolito Ven. 1560. 4.)

verlieren. Ein solches war unser Professor Witte in Halle, aus dem ein grundgelehrter Dante-Kenner geworden, der über jedes Tüpfelchen in der göttlichen Komödie Rechenschaft zu geben weiss, ohne selbst eines auf's I setzen zu können. Torquato Tasso dagegen war nicht blos ein tiefer Kenner des Dante, wie seine in einer Privatbibliothek zu Pesaro aufbewahrten Anmerkungen und Betrachtungen über Dante, die er in jungen Jahren niederschrieb, beweisen [1]: Torquato Tasso studirte sich auch an der Göttlichen Komödie zum drittgrössten Epiker Italiens; zu einem der grossen Sterne der epischen Poesie überhaupt, sollte auch der Glanz dieses Sterns an Leuchtkraft den ersten seines Gelichters nicht gleichkommen. Ein Stern der Poesie, der sich, ach, zum Unstern seiner selbst verdüsterte. Vielleicht war die Frühreife die erste dunkle Folie seines Lebensschicksals, das schon den Geist des dreijährigen Knaben mit gelehrtem Schuldunst trüb anhauchte. Denn nicht älter als drei Jahre, nahm Torquato an dem Unterrichte des classischgelehrten Giovanni d' Angelazzo theil, der auch den in der Jesuitenschule zu Neapel [2]) zum fertigen Lateiner und Griechen ausgebildeten Zögling nach Bergamo begleitete, wohin Torquato, wie bereits gemeldet, von seinem geächteten Vater, Bernardo, geschickt ward. Als Knabe von zehn Jahren hatte Torquato sich der beiden classischen Sprachen so gründlich bemächtigt, dass er die griechischen und lateinischen Schriftsteller, Dichter und Prosaiker, vom Blatte übersetzen und erklären konnte. Wie? und ein so verfrühtes Studium der Alten und Sichhineinleben in den Buchstaben, bevor das Verständniss ihres Geistes gereift und erschlossen war: Das sollte nicht die erste Trübung des poetisch erfindenden Genies bewirkt; den Schatten nicht vertieft haben, den gleichzeitig das Geschick des Vaters und das Grab der Mutter in seine junge Seele warfen?

Aus Bergamo wurde Torquato von seinem Vater Bernardo nach Pesaro berufen, wo der Herzog von Urbino demselben ein

1) Lettere inedite di Uomini illustri. Fir. 1773. p. 254. Serassi p. 91. Ginguené V. p. 163. — 2) Die Jesuiten wurden in Neapel 1551 eingeführt, wie Tiraboschi und Tasso's Biograph, Serassi, nach Orlandini's Hist. Soc. Jesu lib. XV berichten.

Asyl gewährt hatte. Hier setzte Torquato seine Studien unter namhaften Lehrern fort, an deren Vorträgen er mit dem jungen Prinzen, dem Sohne des Herzogs von Urbino, theilnahm. Philosophie und Poesie waren wie bisher seine Lieblingsstudien. Wenn er nur nicht beide zu sehr als Studien betrieb! Aehnlich werden wir unseren Heinrich Kleist sich in Schulphilosophien versenken sehen, und vielleicht mit gleich zweifelhafter Erspriesslichkeit für sein schaffendes Genie und die Unbefangenheit seines Gemüths. Die Philosophie, die der Poet nicht mit dem „in schönem Wahnsinn rollenden Auge" erschaut, „das auf zum Himmel, hinab zur Erde blitzt", und erst mühsam aus dem Schulstaube der Kategorien herausgrübeln muss, diese Philosophie kann seine Schwingen nur lähmen, nicht seine Flugkraft stärken. Der geborene Poet ist zugleich der geborene Philosoph; nur systematisirt er nicht formlose, im Wege eines dialektischen Processes aus allgemeinen, abstracten Denkbestimmungen entwickelte Ideen; sondern gestaltet seine Weltanschauungsformen schöpferisch, Philosophie und Dichtung in Eins.

In Natur- und Weltweisheit besteht die Philosophie des Dichters, nicht in Schulweisheit, die von jener ächten Dichter-Weisheit, nach den Worten ihres grössten Vertreters, sich nichts träumen lässt. Seine Erklärer, Shakspeare's Erklärer, insonders die von der Hegel'schen Präge, diese freilich präpariren die Dramen des Dichters, Shakspeare, zu kläglichen Gerippen abstract ästhetischer Kategorien, so dass selbe schier den Skeletten und Larven von Gymnasialprofessoren und Schulprogrammenschreibern gleichen. Ihn selbst, den grossen Dichter-Philosophen, formeln sie dermassen zum Grundgedanken-Knochenmann, grübeln und spinthisiren sie, diese Shakspeare-Scholastiker, so lange zunichte, bis auch vom Dichter nichts übrig bleibt, als das Klappergebein ihrer Philosophie, das sie dann, vom Spinnwebmoder ihrer Hirngespinnste überzogen, zur Verehrung und Anbetung ausstellen, wie die Pfaffen den „Heiligen Leib" ihrer Kirchenheiligen, welcher ebenfalls aus Gebeinstückchen zu bestehen pflegt, wovon kein Knöchelchen dem Heiligen angehört. Die Philosophie des Dichters wird eben nur im Spiegel der Poesie schaubar, der die einzelnen Strahlen des philosophischen Gedankens zur Bild-Idee sammelt, und in Idealbildern darstellt. In die einzelnen Licht-

strahlen der Grundgedanken wiederaufgelöst, verschwindet die Bild-Idee und mit ihr die Poesie selbst. Die kunstphilosophische Brille besteht aus Zerstreuungsgläsern, die das philosophisch-poetische Bild zersetzen, aufheben, vernichten. Daher kann auch nur aus der poetischen Anschauung die wahre Kunstkritik hervorgehen; kann nur ein poetischer Geist, nur der Poet, der Dichter-Philosoph eben, die Analyse des Kunstwerks in seinem mit dem Spiegel des Dichters übereingeschliffenen Reflectirglase rein und unverfälscht wiedergeben. Der Poet machte Lessing zum grossen Kritiker, nicht der Kritiker zum Poeten, wie Lessing in seiner tiefen Bescheidenheit glaubte und glauben liess. Der einzige Radicalirrthum dieses grossen Dichter-Philosophen. Selbst Aristoteles verdankte die lichtvollen Wahrheiten, das Richtige und Ewiggültige in seiner Poetik, dem treuen, von keinen vorgefassten Philosophemen, keinen formulirenden Gaukeleien und spiegelfechterischen Phrasenkünsten gefälschten Blicke, womit er die vorzüglichsten Dichtungen auffasste; verdankte das Belehrende in seiner Poetik vielleicht dem Fünkchen Poesie, das unter dem Aschenhaufen seiner grauen Metaphysik schlummern mochte, und wovon seine bekannte Hymne auch eine Spur verräth; verdankte jene Erkenntniss der unwandelbaren Gesetze der Dichterarten und Gattungen, wer weiss, ob nicht auch den Aufschlüssen, die ihm sein Schüler, Freund und Liebling, der bedeutendste dramatische Dichter aus der Zeit Alexander's des Grossen, — die ihm Theodektes gab [1]), mit dem Aristoteles gewiss öfter über die Gesetze der dramatischen Poesie und über das Eigenthümliche der Dichter-Philosophie sich besprach. Solche Dichter-Philosophen waren Homer, Pindar, Aeschylos, Shakspeare, Dante; dieser zwar mit einem Beischlag von mystisch argumentirender Scholastik, aber einer Scholastik, durchleuchtet von poetischem Feuer, wie der Dornbusch von der heiligen Lohe Gottes; oder gleich jenem von Phosphor sich nährenden Schwane bei Rückert, dessen Gefieder, Kiele samt Gebein, von innen heraus durchschimmert erglänzen. Solche Dichter-Philosophen waren auch Ariosto, Goethe, und die grossen Poeten der Inder. Ein Dichter-Philosoph, ein sonnengeborener, war Friedrich Schiller, und wär' es in noch höherem

1) Gesch. d. Dram. I. S. 252 f.

Maasse gewesen, wenn er seine Adlerfittige nicht mit Kant'schen Bleigewichten beschwert hätte. Torquato Tasso, ein geborener Poet, wie Einer, tauchte leider auch die kaum entfalteten Schwingen viel zu früh und zu anhaltsam-beflissen in gelehrten Schulschweiss, und kittete und klebte sie gar künstlich aus, zu Ikarischen Flügeln mit dem Wachse kunstfleissiger Schulbienen, das in der Regel honiglos. An der innern Dichtergluth zerfloss freilich immer wieder das künstliche Wachs, und das glänzend schöne Flügelpaar spielte in den purpurgoldigsten Farben. So geschah es ihm auf der Hochschule zu Padua, wo der sechzehnjährige Jüngling dem Rechtsstudium unter dem berühmten Rechtslehrer Pancirole mit Eifer oblag, aus Liebe zu seinem schwärmerisch von ihm verehrten Vater, der, durch sein eigenes Dichtergeschick belehrt und gewarnt, das Genie des Sohnes auf einen andern Lebensberuf hinlenken wollte. Aber schon nach Jahresfrist fand der gute, besorgte Vater auch Pancirole's Urkunden- und Diplomenwachs von den Poetenschwingen seines Torquato weggeschmolzen. Torquato hatte in demselben Jahre sein erstes episches Poem: Rinaldo [1]) gedichtet, das in Italien mit allgemeinem Beifall und freudiger Bewunderung begrüsst ward, als Erstlingswerk eines Dichters, der mit siebzehn Jahren um Ariosto's Lorbeer rang; ja der Ariosto mit Aristoteles zu vereinigen strebte, indem er einen Sagenstoff aus dem Karlkreise, ein romantisches Gedicht, dessen Inhalt Rinaldo's Liebe zur schönen Clarice, Rinaldo's Abenteuer und schliessliche Verbindung mit der Geliebten bildet, den Regeln der aristotelischen Einheit gemäss gestaltete und durchführte. Rinaldo's Kampf mit dem Rosse Bayard [2]), das der jugendliche Haymonssohn bei den Hinterbeinen packt und, trotz der widerspenstigsten Abwehr, niederwirft; dann auch gleich das nur eben noch so unbändige, nun aber bei der ersten Berührung mit der Erde zahm und sanft gewordene Thier beschreitet und nach seinem Willen lenkt — diese Schilderung in Torquato's

1) Erschien im Druck Ven. 1562. — 2) Hier erfährt man auch zuerst, warum das gefeierte Ross Baiardo heisst: weil es nämlich von Farbe ein Schecke ist mit kastanienbraunen Flecken:

Baio e castagno, onde Baiardo è detto.

C. II. st. 31.

Rinaldo [1]) erscheint wie die Allegorie zu seiner Zähmung des romantischen Hippogryphen mit dem Zaum und Gebiss der Aristotelischen Einheit. Doch möchte der Dichter ausserdem auch noch vielleicht die Flügel des Hippogryphen ikarisirt haben. Soll doch Tasso, wenn man seinem Freunde und ersten Biographen, dem Manso [2]), glauben darf, soll er doch den Hippogryphen Schule geritten haben an der Leine des grossen Rechtsgelehrten Pancirole, und auf dem Codex Justinianus als Sattel. Manso versichert nämlich: Torquato Tasso hätte, gleichzeitig mit seinem ersten Heldengedichte Rinaldo, auch Proben seiner Rechtsgelehrsamkeit abgelegt, indem er schon Ende des ersten Jahres seiner Rechtsstudien die schwierigsten Thesen über Civilrecht, zum Erstaunen der Professoren der Universität, öffentlich vertheidigte. Noch mehr! demselben Manso zufolge, verfocht Tasso zu jener Zeit vor den betreffenden Facultäten auch speculative Lehrsätze der Philosophie und Theologie. Müssen solche unvermischbare Ingredienzen in einem jugendlichen Dichtergeiste nicht eine Gährung entzünden oder doch begünstigen und beschleunigen, die nothwendig die unheilvollste Zerrüttung zur Folge hat, vollends wenn auch noch eine von Natur schon zu schwärmerischer Erregsamkeit gestimmte Phantasie von Gemüthsaffecten erhitzt und bestürmt wird? von Enttäuschungen, Verkennungen, Körper- und Seelenleiden beunruhigt wird? zu Höllenqualen durch jahrelange, wie absichtlich zum Wahnsinn aufstachelnde Misshandlungen von demselben Fürsten entflammt, an dessen Verherrlichung der unglückliche Dichter sein Genie, seinen Lebensberuf, sein ganzes Herz hingegeben! Die Keime aber zu solcher Gemüthsverfassung streuten, glauben wir, die frühzeitige Geistesanspannung; streuten poesiefeindliche abstracte Schulstudien; streute die unausgesetzte Beschäftigung mit metaphysischen Speculationen, nebenhergehend den poetischen Visionen einer freigestaltenden Phantasie; anstatt dass aus dieser selbst unmittelbar und eingeboren des Dichters Philosophie, Weltweisheit und Gotterkenntniss hervorgesprosst wäre.

Nachdem Tasso mit Zustimmung seines Vaters das Rechtsstudium aufgegeben, warf er sich mit aller Macht auf philosophische und literarische Studien. Den Vorträgen eines berühmten

---

1) C. II. st. 30—44. — 2) J. B. Manso, Vita di Tasso. Pisa 1832.

Lehrers, des Sigonio, über die Poetik des Aristoteles folgte er mit leidenschaftlichem Eifer. In seiner vortrefflichen Schrift über „die poetische Kunst"[1]; in seinen gedankenvollen „Poetischen Briefen[2]; in andern seiner zahlreichen Abhandlungen (Discorsi) über schönwissenschaftliche Gegenstände — bekundet Tasso eine tiefere Einsicht in Aristoteles Poetik, als dessen berühmteste Erklärer, Castelvetro an der Spitze. Die Katharsis-Idee des Aristoteles, die Bedeutung von Furcht- und Mitleiderregung für die Tragödie hat Tasso allein von allen Kritikern seiner und der folgenden Zeiten bis auf Lessing richtig erfasst[3]; richtiger, als der gepriesenste Kunstlehrer des Jahrhunderts, Giason de Nores, in seinem Discorso.[4]) Die Moralphilosophie, die Poetik des Aristoteles, das sind die studirenswerthen Schriften, die der Dichter nicht aus der Hand lege. Nocturna versate manu, versate diurna. Die philosophischen Systeme aber schliesse er, wie die Höllenzwänge, an eiserne Ketten fest. Das Beste, was die Philosophie weiss, hat sie von der Poesie gelernt. Mit dem Homer verbannte Plato die Philosophie selbst, die ächte, wahrhaftige Philosophie, aus seinem Staate. Das wollte freilich der grosse Ideen-Fabler nicht Wort haben. Der eigentliche Ideenverwirklicher und Offenbarer ist und bleibt der Dichter.

Schon während seiner Studienzeit in Padua hatte Torquato Tasso die Gedanken zu einem Befreiten Jerusalem gefasst, mit Gottfried von Bouillon als epischem Helden, und den Plan dazu entworfen. Eine theilweise Ausführung des Entwurfs begann er in Bologna, wohin Tasso von dem Wiederhersteller der dasigen Universität, im Namen des Bolognesischen Senates, aus Padua war berufen worden, und wo er in akademischen Vorlesungen und Privatvorträgen eine erstaunliche Fertigkeit in Behandlung und Erörterung wissenschaftlicher Probleme an den Tag legte. Aus dieser Zeit haben sich drei Gesänge der gedachten ersten Skizze

1) Discorsi dell' arte poetica; et in pàrticolare del Poema heroico etc. Ven. 1587, verfasst bereits 1564. — 2) Lettere Poetiche. Ebendas. — 3) Discorsi Poetici. p. 7. 8. — 4) Discorso di Giason de Nòres intorno a quei principj cagione e accrescementi che la Commedia, la Tragedia e 'l poema eroico ricevono dalla Filosofia morale e civile etc. Padov. 1587.

eines „Befreiten Jerusalem" erhalten.[1]) Unser Dialektiker, philosophischer Streitfechter und epischer Dichter war damals 19 Jahre alt.

Auf den Wunsch seines Studiengenossen Scipione Gonzaga, der nachmals Cardinal wurde, und berühmt durch seine treue Anhänglichkeit an den unglücklichen Dichter, kehrte Tasso nach Padua zurück. Hier trat er als Mitglied in die von Scipione Gonzaga gestiftete Accademia degli Eterei („der Aetherischen") ein, unter dem Namen Il Pentito, „Der Reuige", um: wie Manso meint, die Reue kundzugeben, die er wegen der auf das Rechtsstudium verschwendeten Zeit empfand. Und die Zeit erst, die er an die Theses, Discussionen, philosophische Disputationen und ähnlichen Krimskrams vergeudet! Weit entfernt, diese Zeit zu bereuen, versenkte sich Tasso immer tiefer in die Philosophie des Aristoteles und Plato. Mit welcher Befriedigung für sein verstörtes Gemüth, werden wir bald zu unserem Schmerze erfahren. Gleichzeitig beschäftigte ihn sein grosses Epos, Goffredo (Gottfried von Bouillon), wie er es anfänglich nannte; welchem auch der reiche, aus allen seinen Studien der alten Dichter, Redner und Philosophen eingesammelte Ertrag beschieden war. So viel verpflanzte Leseblüthen und Früchte möchten kaum die Poesien anderer Dichter ersten Ranges aufzuweisen haben, wie Tasso's. Ob indessen solche unter die eigenen Blumenbeete gesteckten Bouquette die Lesemühen verlohnen und einer schöpferischen Poesie zur besonderer Zierde gereichen, bleibt immerhin fraglich. Die Wurzeln des Fruchtbaumes saugen sich voll mit dem Saft und Fette der mit der Gartenerde vermischten Pflanzenabfälle; aber dem Apfel, der Pfirsich, dem Balsamdufte der Blüthen merkt man die Lesefrüchte aus der Dammerde nicht an; sie sind des Baumes selbeigenes Gewächs. Tasso dagegen hängt oft in die üppigen Wipfel seiner Armidagärten die schönsten aber von fremden Bäumen gepflückten Früchte als Schmuck und Geschmeide wie Ohrbommeln. Sein Gedächtniss ist der Hofjuwelier seiner Phantasie; der Gelehrte der Banquier des Dichters. Welche Freude für seinen alten Vater, Bernardo, den Dichter des Amadis,

---

1) In der Vatic. Bibliothek. Veröffentlicht 1722 in der Gesammtausgabe von Tasso's Werken.

als er in Mantua dem zwanzigjährigen Sohne und in ihm einen verjüngten Ariosto-Virgil, und zugleich in dem Verfasser der Abhandlung über die poetische Kunst, einen minorennen Aristoteles umarmte!

Nach Padua zurückgekehrt, erfuhr Torquato seine Ernennung zum Kammerjunker (gentiluomo) bei dem Cardinal Lodovico d' Este, Bruder des regierenden Herzogs Alfonso II., zu dessen Vermählung mit einer österreichischen Prinzessin (Barbara) Tasso nach Ferrara entboten ward. In den bei Gelegenheit dieser Festlichkeit (1565) veranstalteten Lustgefechten und Ritterspielen sah Tasso die Turniere der Ritterromane, die er auswendig wusste, und, als Virgil des romantischen Epos, zu classischen Ehren bringen sollte, auf's Glänzendste verwirklicht.

Doch ungleich holdere Mahnungen an die Ritterpoesie traten damals dem einundzwanzigjährigen Jüngling in den beiden Schwestern des Herzogs Alfonso, in Lucrezia und jener Leonore von Este, entgegen, deren vergeistigtes Abbild, in Goethe's „Tasso", wie ein aus dem feinsten Lichtnebel transscendenter Hofpoesie geformtes Prinzessinnenideal nachglänzt, so körperlos und ätherisch, dass sie nicht aus Erbangniss ob Tasso's ekstatischem Umarmungsversuche zurückweicht; sondern der Schwärmerei seines „kühnen Griffes" als Traumerscheinung, Phantom und Luftbild seiner poetischen Verzückungs-Vision, zu entschwinden scheint. Act II. Scene 1 schildert die Prinzessin selbst jenes erste Begegniss mit Tasso, getreu nach dem Biographen:

> Die Feste, die du rühmst, die hundert Zungen
> Mir damals priesen und mir manches Jahr
> Nachher gepriesen haben, sah ich nicht.
> Am stillen Ort, wohin kaum unterbrochen
> Der letzte Widerhall der Freude sich
> Verlieren konnte, musst' ich manche Schmerzen
> Und manchen traurigen Gedanken leiden.
> Mit breiten Flügeln schwebte mir das Bild
> Des Todes vor den Augen, deckte mir
> Die Aussicht in die immer neue Welt.
> Nur nach und nach entfernt' es sich, und liess
> Mich, wie durch einen Flor, die bunten Farben
> Des Lebens blass, doch angenehm, erblicken.
> Ich sah lebend'ge Formen wieder sanft sich regen.

Zum erstenmal trat ich, noch unterstützt
Von meinen Frauen, aus dem Krankenzimmer,
Da kam Lucretia voll frohen Lebens
Herbei und führte dich an ihrer Hand.[1])

O dass Goethe sein Schauspiel, Tasso, das poetisch-feinste, poetisch-geistigste vielleicht, das je gedichtet worden — ein Hofparfüm als dramatische Poesie, — dass er doch dieses Schauspiel, auch in Bezug auf andere weit wesentlichere Momente, an die biographischen Ueberlieferungen ebenso getreu sich hätte wollen halten lassen! Sein Schauspiel wäre nicht diese Apotheose himmlischer Fürstengnadengeduld, geübt an einem verzogenen, selbstvergessenen Dichterliebling; aber poetisch gerechter wäre der Dichter-Minister dem unglücklichen Kunstgenossen geworden; ein poetisch-mächtigeres Drama hätte er geschaffen; ein poetischwahreres vor Allem. Denn die Poesie eines Drama's, dessen Held eine historische Idealperson, besteht doch wohl in einem solchen Verschulden, das dem Charakter dieser Person und dem ihrer Umgebung entspricht; besteht ferner in einer Katastrophe, worin sich ein derartig motivirtes Verschulden abspiegelt. Einen im Wesentlichen historisch getreu gehaltenen Idealcharakter aber eine Schuld büssen lassen, die er nicht nur, thatsächlichen Ueberlieferungen zufolge, nicht begangen; die er auch, diesem Charakter gemäss, und an diesen Personen nicht hat begehen können; aus solchem, zu Gunsten der beabsichtigten Apotheose, dem Opfer auferlegten einseitigen Verschulden eine Katastrophe entwickeln, die den Schicksalshelden allein scheitern lässt, und so preisgegeben kläglich, dass er die Klippe, die ihn zerschellt, als seine einzige Rettung umfasst und sich fest an sie klammert; eine solche angedichtete Schuld und Katastrophe endlich allen von ihren Idealen trunkenen Dichtern — was doch eben Dichter zu Dichtern macht — als warnendes Beispiel aufstellen, geschmückt mit allem Zauber

---

1) Nach dem wirklichen Vorgang geschildert, und auch von dem, unseres Wissens, jüngsten Darsteller dieser Ereignisse, dem Conte Mariano Alberti, bestätigt. Vgl. Manoscritti inediti di Torquato Tasso possedudi ed illustrati dal Conte Mariano Alberti e pubblicati con incisioni e facsimili per cura di Romualdo Gentiluccio. Lucca 1837. kl. fol. p. 7.

poetischer Kunst, um sich daran zu ernüchtern: ein solches Tasso-Schauspiel will uns weder poetisch-gerecht, noch poetisch-gross, am wenigsten poetisch-wahr erscheinen; unbeschadet der meisterlichen Kunst, der unvergleichlichen Entwickelung und Steigerung der Affecte, der Magie des sprachlichen Wohllauts, der zierlichen Grazie des Gesammttons; da alle diese Trefflichkeiten auf Kosten der poetisch-dramatischen Gewalt, der wesentlichen Erfordernisse einer dramatischen Dichtung, erschwungen wurden. Doch greifen wir dem Leser nicht vor. Stellen wir für's erste die Hauptzüge zu Tasso's biographischem Bilde zusammen, um entsprechenden Ortes die Folgerungen zu ziehen.

Nicht der dreissigjährigen Leonore von Este, sondern ihrer um ein Jahr ältern Schwester, Lucrezia, wandten sich die lebhaften und von ihr erwiderten Sympathien des um zehn Jahre jüngern Dichters zu.[1]) Die poetischen Huldigungen, die er Leonoren darbrachte, trugen den zartschwärmerischen Charakter einer conventionellen, im Geiste der Troubadourpoesie gehaltenen Verherrlichung. Lucrezia war es, die, nach ihrer Vermählung mit dem jungen Fürsten von Urbino, unseren Torquato im Sommer 1573 nach Pesaro kommen liess, wo er ihr sein idyllisch reizendes, im Frühling desselben Jahres zu Ferrara aufgeführtes Schäferdrama, Aminta, wovon wir bald sprechen werden, und die fertigen Gesänge seines Goffredo (Befreites Jerusalem) vorlas. Während ihr junger Gemahl den Freuden der Jagd nachzog und in den silberklaren Teichen seines herrlichen Landsitzes, Castel Durante, umherschwamm, lauschte Lucrezia, zurückgezogen in die schattigen Lauben eines der Lustgärten jener paradiesischen Einsamkeit, den Sonetten und Canzonen, die Tasso, ihr unzertrenn-

1) Giacomazzi (Dialoghi intorno a Torquato Tasso. Brescia 1827) hat einen ganzen Dialog in dieser Schrift daran gewendet, um zu beweisen, dass Lucrezia, nicht Leonore von Este, der Gegenstand von Tasso's Liebe war. Conte Mariano Alberti, der Tasso's Liebesleidenschaft entschiedener als irgend ein Anderer von dessen Biographen an Leonore von Este gekettet wissen möchte, erklärt Tasso's Verhältniss zu Lucrezia aus dessen Unbeständigkeit und Untreue gegen Leonore, auf Grund von „*Documenten*", die er besitze, die aber, so weit dieselben in den „*Manoscritti*" vorliegen, diesen Beweis keineswegs liefern, die Frage vielmehr in *statu quo* belassen.

licher Begleiter, ihr Poet-Cicisbeo, für sie und zu ihrem Ruhmespreise, an Ort und Stelle gedichtet. Unter den Sonetten, die Serassi anführt [1]), befinden sich zwei: das eine auf die schöne Hand der Prinzessin; das andere besingt Lucrezia's Busen, der damals 39 Jahre zählte, aber doch noch so weiss und frisch glänzte, wie des Aetna ewiger Schnee, der mit dem Alter immer weisser wird; und auch wie dieser eine Gluth im Innern barg, die den 29jährigen Dichter zu solchen Sonetten begeistern konnte. In dieser zaubervollen villegiatura mochte wohl Tasso den Studien zu seiner üppig glänzenden Schilderung der Gärten der Armida obgelegen haben. Als kundiger Franzose hält es wenigstens Ginguené [2]) für wahrscheinlich, dass Tasso bei jenem farbenheissen Liebeslustgemälde in den Zaubergärten der Armida [3]) die Gärten von Castel Durante geschildert haben konnte, und zwar die Gärten sammt den darin verlebten Götterstunden, die sie erst zu Zaubergärten machten.[4]) Jedenfalls deutet jene Schilderung nach der Natur in diesen Gärten auf keinen platonischen Liebesschwärmer, der wahnverzückt nach unerreichbaren Idealen greift und desshalb überschnappt.

Noch inniger und vertraulicher wurde das Verhältniss zwischen Lucrezia und Tasso nach der Trennung von ihrem Gatten, dem jungen Herzog von Urbino. Als sie 1575 Ferrara zu ihrem Aufenthalte nahm, war Tasso der Einzige, der zu jeder Stunde Zutritt zu ihr hatte und oft stundenlang mit ihr allein blieb. Er spricht selbst davon in einem Briefe [5]) an Scipio Gonzaga mit diesen Worten: „Ich lese ihr (der Lucrezia) mein Buch vor (das befr. Jerus.) und bin täglich viele Stunden bei ihr in Secretis“ (allein mit ihr eingeschlossen).

Wir müssen auf einige nicht gleichgültige Momente in Tasso's Jugendleben zurückgreifen, die wir übersprungen, um seine Beziehung zu Lucrezia zu verfolgen, die uns mit einer gleich-

1) Vita del Tasso p. 180. Die Sonette stehen Opere, Flor. Fol. t. II. p. 270 u. 279. — 2) C'est peut-être dans les jardins de Castel Durante qu'il décrivit les jardins enchantés d'Armide. V. p. 191. — 3) C. XVI. St. 9 ff. Als Erinnerungsauffrischung aus zwei Stanzen, St. 18. u. 19. — 4) Aus den „Documenten“ über Lucrezia's „Leben“ von Alberti bestätigt (Manoscr. a. a. O.) — 5) Lettere poetiche XXIII. Opere t. V. ed. Flor. Fol. Leggole il mio libro e sono ogni giorno con lei molte ore in secretis.

zeitigen poetisch-leidenschaftlichen Liebe für Leonore von Este nicht recht verträglich scheint. Neben jenem Verhältniss zu Lucrezia konnte freilich eine poetische Liebe immerhin seine Phantasie beschäftigen, selbst erhitzen und zu schwärmerischen Ergüssen begeistern. Allein eine Liebe dieses Schlages ist eben nur eine Phantasieliebe, wie die der Provençalischen Liebessänger, und hat noch keinen Dichter verrückt gemacht. Tasso war von dieser metaphysischen Liebe so frühzeitig beherrscht, wie von seinem Hange zu metaphysischen Studien. In seinem Dialog Il Constantino gesteht er diess selbst: „Meine Jugend", sagt er, „war ganz und gar der Liebesgewalt hingegeben."[1]) Liebessonette waren sein erster Dichterversuch.[2]) In Ferrara richtete er gleich in der ersten Zeit seines dasigen Aufenthalts die schwärmerischsten Liebesgedichte nicht an Leonora und Lucrezia d' Este, sondern an eine Lucrezia Bendidio, eine ebenso schöne als anmuthige und geistvolle junge Dame, die Flamme von J. B. Pigna, des Herzogs Alfonso Geheimschreiber, dessen Eifersucht, wegen seiner Stellung beim Herzog, Tasso'n gefährlich werden konnte; eine Gefahr, die Tasso nur dadurch, auf den Rath Leonore's von Este, beschwören konnte, dass er Pigna's drei Liebescanzonen auf die Schöne enkomiastisch herausstrich und mit den berühmten drei Canzonen des Petrarca auf die Augen der Laura verglich. Die gelehrten, von tiefsinniger Liebesphilosophie strotzenden „Betrachtungen"[3]) Tasso's über jene drei Canzonen des Pigna widmete Tasso der Prinzessin Leonore von Este, für den ihm ertheilten Rath, dem er es verdankte, dass er sich nun Beider Gunst zu erfreuen hatte; des Pigna[4]) und der Lucrezia Bendidio. Lässt sich mit diesem Rath von Seiten der Prinzessin und dieser Liebesschwärmerei für eine Andere eine geheime Herzenssympathie zwischen Leonore und Tasso in Einklang

1) La mia Giovannezza fu tutta sottoposta all' amorose leggi (unterworfen den Liebesgesetzen). — 2) Dreizehn dieser Jugendsonette hat Atanagi 1565 bekannt gemacht. — 3) Considerazioni, zuerst veröffentlicht t. III. der Opere fol. 1724. — 4) Nach seinem Portrait zu schliessen, welches die Manoscr. des Conte Alberti (Fasc. III. Tav. 4) in zwei Exemplaren, schwarz und colorirt, darbieten, hätte die schöne Lucrezia Bendidio, wenn sie sich in dieses Gesicht hätte vergaffen können, an Pigna in des Wortes eigentlicher Bedeutung einen Affen gefr—.

bringen? Schwerlich. Doch konnte sie späterhin entstanden seyn; allein zehn Jahre später sehen wir Tasso in den Gärten von Castel Durante bei Leonoren's Schwester, Lucrezia, die Farben zu Armida's und Rinaldo's Liebeswonnen mischen. Jene stillgenährte Leidenschaft für Leonore von Este müsste also in noch späterer Zeit zum Durchbruche gekommen seyn, und nur abgewartet haben, bis Leonore die Vierzig überschritten. Dann aber hätte sich Tasso nicht erst verlieben dürfen, um verrückt zu werden. Sein Wahnsinn wäre dann kein Wahnsinn aus Liebe gewesen, sondern seine Liebe eine Liebe aus Wahnsinn. Vorläufig finden wir Tasso bald nach jenen „Betrachtungen" über Pigna's drei Canzonen [1]), vor der schönen Welt des galanten Hofes von Ferrara nach glänzenden Proben seiner Liebes-Wissenschaft und seiner Meisterkunst im Verfechten von aufgeworfenen Liebesthesen obliegen, indem er öffentlich in der Akademie von Ferrara eine aus fünfzig Schlussfolgerungen (Conclusioni) bestehende Liebesthese vertheidigte. Diese wundersame Disputation, deren Vorbilder wir in den Liebeshöfen der Troubadoure kennen lernten [2]), dauerte drei Tage. Es war in der That eine staunenerregende Erscheinung, schreibt Serassi, einen jugendlichen Dichter einen solchen Geistesreichthum, so viel Scharfsinn, eine solche Fülle von Wissen und Gelehrsamkeit bei der Durchführung einer so grossen Anzahl der schwierigsten Probleme entwickeln zu sehen. Keiner der Gegenstreiter vermochte ihn in Verlegenheit zu setzen, mit einziger Ausnahme eines Edelmanns aus Lucca, Namens Paolo Somminiato, und einer in dieser Art von philosophischen Streitfragen und Erörterungen über Liebestheoreme eingeübten Dame: der Signora Orsina Cavalletti. [3]) Signora Orsina stritt mit ausserordentlicher Bravour gegen die einundzwanzigste Behauptung: „der Mann liebe von Natur stärker und beständiger als das Weib." Tasso's weiblicher Widerpart verfocht ihre Gegenmeinung mit allem Aufwand an Geist, und eifervoller Wärme, den nur eine so streitbare Vertreterin und Vor-

---

1) 'Le tre Sorelle' von Tasso genannt, mit ironischer Hinzielung auf Petrarca's unter diesem Namen bewunderte drei Canzonen auf Laura's Augen. — 2) Gesch. d. Dram. IV. 1. S. 57. — 3) Dieselbe, für die Tasso in der Folge seinen Dialog über die Toscanische Sprache schrieb.

kämpferin ihres Geschlechtes aufzubieten vermag; sie machte unsern Tasco „weidlich schwitzen." Jene Thesis ist in der That auch nur praktisch und factisch gegen eine Dame zu erweisen und siegreich durchzuführen.[1])

Der schmerzlichste Verlust riss unsern Bellerophon der metaphysischen Liebestheorie hernieder in das Thränenthal der Wirklichkeit: der Tod seines in Acht und Bann gestorbenen Vaters. Inzwischen hatte Tasso zwei neue Gesänge zu den sechs fertigen seines grossen Epos hinzugedichtet. In diesen Zeitraum fällt seine Reise nach Frankreich, wohin er seinen hohen Gönner, den Cardinal Lodovico d' Este, begleitete. Der hohen Gönnerschaft unbeschadet, fand sich Tasso, aus Mangel an Reisegeld, genöthigt, seine Habseligkeiten bei einem Juden für 25 Livres zu versetzen. Seine schönen Tapisserien, die ihm sein Vater aus Flandern mitgebracht, auch dieses doppelt theure und kostbare Erbstück musste er bei einem anderen Juden für 18 Thaler verpfänden. Zugleich hinterliess er die Weisung: dass im Sterbensfalle der Erlös, nach Abzug des Pfandschillings, zu einem Denkstein für das Grab seines Vaters verwendet werde. Sollte die Vollziehung dieser Bestimmungen auf Schwierigkeiten stossen, würde wohl die allertrefflichste Madonna Leonora, ihm zu Liebe, die Hindernisse beseitigen.[2]) Was die eccellentissima madonna Leonora zur Linderung seines trauervollen Geschickes beigetragen, davon schweigt das Hausbuch der Irrenanstalt von St. Anna; darüber lässt auch Goethe's „Tasso" den Vorhang fallen.

Bei dem ersten Besuche, den der Cardinal, Lodovico d' Este, seinem Vetter Karl IX., Könige von Frankreich, abstattete (im Januar 1571), stellte er Tasso dem königlichen Bluthochzeiter oder Bräutigam von der vorläufig noch zukünftigen Braut, der

1) Diese funfzig Conclusioni amorose finden sich in den Opere, t. III. der mehrgenannten Florentiner Folioausgabe, an der Spitze des Dialogs, mit dem Titel: Il Cataneo ovvero delle conclusioni. Vgl. Ginguené a. a. O. p. 176. — 2) In der Anweisung, welche Tasso seinem Freunde Ercole Rondinelli bei seiner Abreise nach Frankreich zurückliess. Steht Opere t. V. und ist 1573 datirt. Serassi berichtigt die aus Versehen des Copisten falsche Jahreszahl in 1570. „Ricorra il Signor Ercole al favor dell' eccellentissima madama Leonora, laqual confido che per amor mio, gliene sarà liberale."

Bartholomäusnacht, als den Sänger des Gottfried von Bouillon und anderer französischen Helden vor, welche sich bei der Eroberung von Jerusalem ausgezeichnet. Der König empfing den Dichter mit besonderer Huld, bezeigte ihm die schmeichelhaftesten Aufmerksamkeiten und hätte auch Beweise seiner königlichen Freigebigkeit dem Verherrlicher der französischen Tapferkeit in klingender Münze gegeben; wenn Tasso, nach übereinstimmenden Berichten seines französischen und italienischen Biographen, nicht beides ablehnte.[1]. „Wenn Tasso's Philosophie", bemerkt ein französischer Lebensbeschreiber[2]) „sich solchen Gnadenbeweisen nicht widersetzt, und die Freigebigkeit des Königs, durch eine Art von Zurückweisung, vereitelt hätte." Hierzu bemerkt Ginguené[3]): „Man begreift wohl, dass ein Dichter-Philosoph „eine Art von Abweisung" den Geschenken selbst eines Königs entgegensetzt; allein wenn eine königliche Munificenz sich von einer philosophischen Ablehnung so ohne weiteres besiegen lässt, so will sie eben besiegt seyn" (c'est qu'elle veut bien être vaincue). Möglich aber auch, dass Tasso — Dichter-Philosophen haben eine feine Prophetennase — der königlichen Hand die Bluthochzeit anroch, die Charles IX. schon ein Jahr darauf mit der Bartholomäusnacht beging.

In Paris bewarb sich Tasso um die Freundschaft des damals berühmtesten französischen Dichters, Pierre de Ronsard[4]), welcher, in Gemeinschaft mit seinem Freunde, Joachim du Bellay, dem Verfasser des in der französischen Literatur Epoche machenden Werkes: „Défense et illustration de la langue française"[5]), eine Revolution in der französischen Sprache und Lyrik bewirkte durch Latinisirung und Verclassischung derselben, im Gegensatze zu der ächtfranzösischen, volksthümlichen aus der Trouvère- und Jongleur-Poesie, namentlich aus dem Roman de la Rose[6]) erwachsenen frivol-gemüthlichen Lyrik des Clement

---

1) Serassi, Vita del Tasso p. 155. — 2) Abbé de Charnes, Vie du Tasse p. 40.: „Si la philosophie du Tasse ne se fût opposée aux grâces qu'il voulait lui faire, et n'eût arrêté sa libéralité par une espèce de refus. — 3) a. a. O. p. 180. — 4) geb. 1525. — 5) Paris 1549. — 6) Product zweier Epochen und zweier Verfasser: von Guillaume de Lorris (st. 1260), und von Jehan de Meung gen. Clopinel (der Lahme), der um 1320 lebte.

Marot.[1]) Der erste und vielleicht einzige Versuch einer Umformung und Umschmelzung der Volkssprache durch ein Paar Literaten für ihren Kopf aus ihrer Studirstube hervor. Ein solches Unternehmen konnte eben nur in einem französischen Kopfe entspringen, und nur in Frankreich Wurzel fassen. Das Widerspiel im Grunde von einer Revolution, da eine solche die verbrauchten Bildungs-Elemente ausstösst; während Ronsard-du-Bellay's Stählung des sprachlich dichterischen Ausdrucks der französischen Poesie mittelst des alten rostigen Eisens der Latinität einer Plombirung der Sprache und Poesie gleichkam, deren Adern und Lebensgänge die todte Schlacke verstopfte. Vielleicht wird dadurch hauptsächlich eine lebendige, aus dem Volksgeiste sich entwickelnde Fortbildung der französischen Poesie noch bis zur Stunde verhindert; trotz der vermittelnden Gegenwirkung, die Ronsard's Neuerung oder vielmehr Umalterung der Sprache durch Malherbe[2]) und seine Schule erfahren mochte. Wir können hier diesen Punkt nur berühren, um ein Streiflicht auf die Wahlverwandtschaft zu werfen, die den Schöpfer der classisch-romantischen Poesie der Italiener mit Ronsard verband. Tasso las ihm mehrere Gesänge seines Goffredo vor, und fühlte sich nicht wenig von der Zustimmung Ronsard's[3]) geschmeichelt, dessen Beifall Tasso mit aufrichtiger und auch in einer seiner Schriften[4]) ausgesprochener Bewunderung für Ronsard's Poesien vergalt.

Ueber Tasso's vortheilhafte Lage im Dienste seines kirchenfürstlichen Gönners kann eine Mittheilung Balsac's[5]) in seinen „Unterhaltungen", und Guy Patin's[6]) in einem seiner Briefe Auskunft geben, wonach Tasso in Paris sich in einer solchen Geldnoth befand, dass er sich einen Thaler borgen musste, von einer

---

1) 1495—1544. — 2) 1556—1628. — 3) Unter anderen Grundlinien zu einer neuen Poetik hatte Ronsard's Freund und Genosse, du Bellay, in seinem genannten Werke auch diese einem künftigen französischen Epiker gezogen: „Choisis-moi, à la façon de l'Arioste, quelqu'un de ces beaux vieux romans français, comme un Lancelot, un Tristan, ou autres, et fais-en renaitre au monde une admirable Iliade ou une laborieuse Enéide." (Vgl. C. A. Sainte-Beuve: Tableau histor. et critique de la Poésie française etc. au XVI Siècle. Paris 1843. p. 50. In Tasso's Epopöe konnte Ronsard die Forderung du Bellay's erfüllt finden. — 4) Il Cataneo ovvero degli idoli. Opere t. III. p. 45. — 5) 1594—1654. — 6) 1601—1671.

Dame gar, wie Balsac schreibt. Ariosto's Cardinal Hippolyt von Este, und Tasso's Cardinal Ludwig von Este scheinen Mäcene aus gleichem Faden gedreht. Wie Ariosto's Cardinal, bekam auch Tasso's seinen Schützling satt, und liess es den Dichter so unverhohlen empfinden, dass dieser seinen Abschied forderte und erhielt. Und wie Ariosto aus dem Dienste des Cardinals Ipolito in den Alfonso's I., des Bruders von Hippolyt, trat; so tauschte Tasso die Stellung bei dem Cardinal Lodovico gegen die bei Alfonso II. um, dem Bruder des Cardinals. Als Vermittlerinnen wirkten hierbei Tasso's beide Gönnerinnen, Lucrezia und Leonora. Seine Beziehung zum Herzog war Anfangs eine so günstige und angenehme, wie sie Goethe schildert. Um diese Zeit schrieb Tasso sein Schäferdrama Aminta. Die ersten Anregungen zu dieser Dichtung hatte er sechs Jahre vorher (1567) durch die Darstellung von Agostino degli Argenti's schon besprochener Pastorale, „Lo Sfortunato", empfangen. Tasso brachte den Aminta in zwei Monaten fertig, und las ihn dem aus Rom zurückgekehrten Herzog Alfonso vor, der so entzückt davon war, dass er die Aufführung befahl, welche denn auch mit grosser Pracht und ausserordentlichem Erfolge im Frühjahr 1573 vor sich ging. Eine nähere Würdigung dieses in seiner Art unübertroffenen Meisterwerkes wird alsbald nachfolgen. Wie Lucrezia, die inzwischen Prinzessin von Urbino geworden, und bei der Aufführung des Aminta in Ferrara nicht zugegen war, diesen Genuss durch Tasso's Berufung nach Pesaro nachholte, ist bereits gemeldet. Einer zweiten, in Ferrara an ihn gerichteten Aufforderung, sie nach Pesaro zurückzubegleiten, entzog sich Tasso. Sein Verlangen, selbst nach Rom zu gehen, um eine wiederholte Prüfung seines Goffredo zu bewirken, war nicht mehr zu bewältigen. Er ruhte nicht, bis ihm der Herzog die Erlaubniss zu dieser Reise gab.

In Rom empfing ihn (Nov. 1575) sein Freund Scipio Gonzaga, der ihn dem Cardinal Ferdinand v. Medici, Bruder des Grossherzogs von Toscana, und dessen baldigem Nachfolger, vorstellte. Tasso theilte die Zeit seines Aufenthaltes in Rom zwischen eifrigen Kirchenbesuchen, die ihm das eben abgehaltene Jubiläum auferlegte, und Berathungen über sein Heldengedicht mit Speron Sperone, Flaminio de' Nobili, l'Angelio und anderen Freunden. Die Wirkung dieser Andachtsübungen

auf seine durch Anlage wie durch Erziehung gläubigfromm gestimmte Phantasie wird sich bald genug einstellen. Das religiösschwärmerische Element übte vielleicht den folgenschwersten Einfluss auf die Verdüsterung und Verstörung seines Gemüths.

Bald nach seiner Rückkehr traf in Ferrara die zweite Leonore ein; Leonora Sanvitali, die schöne und junge Gemahlin des Grafen von Scandiano, mit dem sie sich eben (Januar 1576) vermählt hatte; die schmeichlerisch anmuthige Nebenbuhlerin der Prinzessin in Goethe's Tasso um den Besitz des sangreichen, seine Frauenideale unsterblich singenden Dichters, der damals in der Blume des Mannesalters, in seinem zweiunddreissigsten Jahre stand. Nicht lange, so kniete auch schon unser Sternanbeter vor dem neuen Himmelslichte am Hofe von Ferrara, feiernd die liebliche Erscheinung in Canzonen und Sonetten. Eine dritte Leonore, die Tasso gleichzeitig besungen, erklärt Serassi für ein Wahngeschöpf, erzeugt in der Einbildung des Biographen Manso. Ein Phantasiegebild, was nämlich den Namen betrifft. Die wirkliche Existenz dieses dritten Sterns oder himmlischen Körpers, dem Tasso gleichzeitig mit den beiden Leonoren göttliche Verehrung erwiesen, läugnet auch Serassi nicht. Er sagt sogar, dass es ein Doppelstern gewesen, im Gefolge der Gräfin Leonora, wovon der eine Laura, der andere Olimpia hiess, dieselbe, die er in jener wunderschönen Canzone: O con le grazie eletta e con gli amori, besang.[1]) Tasso, der u. a. auch über Astronomie Vorlesungen hielt[2]), besass ein astronomisches Herz, das Raum für ganze Sternengruppen hatte. Die Sonne aber, um welche sich sein Herz mit allen besungenen Sternen darin bewegte, war seine Epopöe. Mittlerweile war Giov. Bapt. Pigna, des Herzogs Geheimschreiber, dessen Schöne, wie gemeldet, Tasso ebenfalls unter die Sterne seines Herzens versetzt hatte, mit Tode abgegangen. Tasso erbat sich die Stelle vom Herzog Alfonso, und erhielt sie; wider Erwarten und gegen seinen geheimen Wunsch, wie aus mehreren seiner Briefe hervorgeht, wonach er sich um jene Stelle nur beworben, um einen abschläglichen Bescheid als

---

1) Serassi, Vita p. 117. Not 5. — 2) Der Herzog ernannte Tasso 1573 zum Professor der Geometrie und Astronomie, mit einem sehr mässigen Gehalt, da er nur an Festtagen über diese Wissenschaften lesen sollte.

Vorwand zu benutzen, aus dem Dienste des Herzogs von Ferrara in den des Grossherzogs von Toscana zu treten. Veranlassung zu diesem Vorhaben hatten ihm die am Hofe von Ferrara gegen ihn von seinen heimlichen und offenen Feinden gespielten Intriguen gegeben. Eines Tages fand er seinen Schreibsecretär geöffnet und die darin befindlichen Papiere durchsucht und durchstöbert. Aehnliche von Goethe gegen seinen Tasso benutzte Vorfälle wiederholten sich, was die Biographen einstimmig bezeugen; auch Serassi [1]), der sonst die schonendsten Rücksichten auf das Haus Este nimmt, zu dem er in gönnerschaftlichen Beziehungen stand. Die Unbilden versteckter Ränke verstimmten, beunruhigten Tasso's reine arglos-offene Seele bis zum Missmuth. In Consandoli, einem Landhause der Prinzessin Leonore, wohin sie ihn zerstreuungshalber gebracht hatte, erholte er sich wieder so weit, dass er bei seiner Rückkehr mit erfrischtem Geiste jener reizenden Episode: Herminia unter den Hirten [2]), die Vollendung geben konnte, die man an diesem lieblichen Idyll in der Epopöe bewundert.

Dass auch in diesem Zeitraum Tasso's Verhältniss zu Leonore von Este keinen tiefern, leidenschaftlichen Charakter angenommen, beweist sein eifriges und nicht unbeachtet gebliebenes Werben um die Huld der Gräfin von Scandiano (Leonora Sanvitali). Die Gunstbezeigungen der schönen Gräfin traten so unverhohlen hervor, dass sie den Neid der Gegner Tasso's auf's höchste reizten. Einer dieser anfangs heimlichen Neider war der berühmte Giov. Bat. Guarini, Tasso's bis dahin vertrautester Freund. Zu der poetischen Nebenbuhlerschaft gesellte sich nun auch Rivalität in der Liebe, mit gleich ungünstigem Erfolge für Guarini. Hatte die Gunst, die Tasso von beiden Prinzessinnen, Leonora und Lucrezia, erfuhr, Guarini's dichterischen Ehrgeiz verletzt: so liess ihn die von der schönen Gräfin Sanvitali dem Tasso zu Theil gewordene Auszeichnung den Stachel verzehrender Liebeseifersucht empfinden. Neckendes Sonettengeplänkel eröffnete den Rivalitätskampf, den Guarini's, mit Tasso's Aminta wetteifernder Pastor Fido zu Gunsten des Ersteren entscheiden sollte; der aber nur zu Tasso's um so grösserem Sieges-

1) A. a. O. p. 230. — 2) Gerus. liber. c. VII.

ruhme ausschlug, als Guarini's Pastor Fido seinem Verfasser zur höchsten Ehre gereichte und, nächst dem Aminta, die erste Stelle unter den italienischen Pastoralen, wo nicht unter den Schäferdramen überhaupt, einnimmt.

In diese Zeit fällt jene Ohrfeige, die ein Hofschranz, ein falscher Freund, der ein zartes, von Tasso ihm anvertrautes Geheimniss ausgeplaudert, in einem der Säle des herzoglichen Palastes, vom Dichter des Befreiten Jerusalem empfing. Ein Duell, ausserhalb des Palastes, war die augenblickliche Folge der salonwidrigen Ohrfeige, in welche sich noch drei Brüder des Empfängers schlechterdings theilen zu müssen glaubten, indem sie, als eben das Duell anging, Tasso im Rücken überfielen, selbdritt auf ihn losstürzend. Tasso dreht sich um und schlägt sie mit seiner guten Klinge sämmtlich in die Flucht. Die vier nun einmal im Laufen begriffenen Brüder liefen gleich durch vier verschiedene Thore zur Stadt hinaus und flüchteten in der Richtung der vier Weltgegenden: der Eine nach Florenz, die drei Uebrigen nach andern Fürstenhöfen Italiens. Der Angabe Manso's: jenes anvertraute Geheimniss habe eine Liebesangelegenheit betroffen, widerspricht Serassi; dessgleichen der Behauptung: Herzog Alfonso hätte Tasso'n damals arretiren lassen, angeblich um ihn vor ähnlichen Angriffen zu schützen; und dass diese Verhaftung den ersten Anstoss zu der Geistesstörung gegeben, die in der Folge bei Tasso eintrat. Mit feinster Kunst hat Goethe dieses Motiv für die Katastrophe in seinem „Tasso" benutzt, aber zu Ungunsten des Dichters, und zu Gunsten des Antonio, der Tasso's ganze gegnerische Sippschaft am Hofe von Ferrara repräsentirt; sogar unter dem Namen eines der notorisch verächtlichsten von Tasso's Widersachern: unter dem Namen des Antonio Montecatino.[1]) Gleichwohl zeigt ihn Goethe, Tasso gegenüber, im schönsten, haltungsvollsten, das Unrecht des Dichters so recht hervorhebenden Lichte eines edeldenkenden, hochgebildeten Hof-, Welt- und Staatsmanns.

Weit mehr als jener Vorfall beunruhigte unsern Tasso die Nachricht, die er um die Zeit erhielt: dass sein Epos wider sein

---

1) Auch auf diesem Gesichte (Manosc. Fasc. IV. Tav. 3) liegen alle ominösen Schatten eines ränkesüchtigen Höflings.

Wissen und Wollen in Italien gedruckt werde. Die Besorgnisse und die Aufregung, in die ihn diese Kunde versetzte, sind unbeschreiblich. Er wandte sich an den Herzog. Dieser schrieb auch gleich desshalb an den Herzog von Parma, an verschiedene andere Fürsten Italiens, an die Genuesische Republik, selbst an den Papst (1576), sie ersuchend, dass sie den heimlichen Druck des „Befreiten Jerusalem" im Umfange ihrer Staaten verbieten und verhindern möchten. Tasso's Gemüthsbewegung verschärfte noch das gerechtfertigte Misstrauen, das er in seine Umgebung und in seine eigene Dienerschaft setzen musste. Sein Argwohn nahm bald eine bestimmte Gestalt an. Er bildete sich ein, seine Verfolger hätten ihn nicht nur bei dem Herzoge verleumdet und ihn des Treubruchs gegen seinen Fürsten beschuldigt; er glaubte auch, man hätte seine Rechtgläubigkeit dem heiligen Officium verdächtigt.

Seit jenen Andachtsübungen während des Jubiläums in Rom quälte ihn der Gedanke: seine Beschäftigung mit den philosophischen Systemen der Alten könnte, ihm unbewusst, Zweifel über das Mysterium der Fleischwerdung Christi in ihm haben keimen lassen. Zweifel, ob Gott die Welt aus Nichts geschaffen, oder ob sie mit Gott von Ewigkeit her existire, und nur von seinen Einwirkungen bestimmt werde; Zweifel endlich über die Unsterblichkeit der menschlichen Seele. Der blosse Gedanke an die Möglichkeit solcher in ihm schlummernden Zweifel ängstigte ihn dergestalt, dass er schon im Jahre vorher (1575) nach Bologna geeilt war, um sich vor das Inquisitionstribunal als sein eigener Ankläger zu stellen. Er kehrte vollkommen beruhigt wieder zurück und mit Anweisungen von dem Inquisitor versehen, um sich mehr und mehr im Glauben zu stärken und zu befestigen. Nun überkam ihn in seiner durch die letzten Vorfälle verursachten ausserordentlichen Aufregung die Furcht: es möchten ihm Aeusserungen entfallen seyn, die zu Zweifeln über seinen Glauben Veranlassung geben könnten. Zu diesen Aengsten trat noch die Befürchtung hinzu: man wolle ihn vergiften oder ermorden. Vergebens suchten der Herzog, die Prinzessin Leonore, die Herzogin von Urbino, seine erhitzte Phantasie zu beschwichtigen, und ihm diese eingebildeten Besorgnisse auszureden.[1])

1) Serassi p. 245.

In diesem Gemüthsaufruhr begegnete es ihm eines Abends[1]), dass er seinen Dolch auf einen Diener zückte, gegen den er Verdacht geschöpft. Der Herzog liess ihn zur Stelle festnehmen und in eins der kleinen Zimmer des Palasthofes sperren; um grösserem Unheil, wie es hiess, vorzubeugen, und mehr, um ihn der Pflege zu übergeben, als zu bestrafen. Mag seyn, bemerkt Ginguené. „Gewiss aber gab es gelindere Mittel, die zu demselben Zwecke führen konnten." [2]) Goethe's Tasso wird von Herzog Alfonso mit Zimmerarrest, wegen eines Verstosses gegen die Palast-Etikette, bestraft, und in huldvoll mildester Form, wie es Goethe darstellt, in Betracht eines so schweren, in der Aufregung gereizten Ehrgefühls, wider die Heiligkeit des Ortes gewagten Vergehens!

Die Haft brachte den armen Tasso vollends ausser aller Fassung. Er schrieb die flehentlichsten Briefe an den Herzog, der sich endlich bewegen liess, ihn auf sein Zimmer zu schicken und ärztlicher Behandlung zu überweisen. Damals verhielt sich noch der Herzog gegen Tasso, wie Goethe's Alphons, und behandelte ihn nach der Haft mit zarter, rücksichtsvoller Schonung. Er nahm ihn mit nach Belriguardo, um sein Gemüth aufzuheitern und zu zerstreuen; rieth ihm aber, vor der Abreise nach Belriguardo, bei dem heiligen Officium in Ferrara Seelentrost für seine Gewissensscrupel zu suchen; — kein heilsamer Rath, wie die Befolgung beweist: denn Tasso kam vom Pater Inquisitor, über dessen Tröstungen und Zuspruch er sich neue Scrupel machte, nur grübelnder zurück, und nur noch tiefer in selbstquälerischen Trübsinn versunken. Im Kloster bei den Franziskanern, wohin ihn auf seinen Wunsch der Herzog hatte bringen lassen, hatte Tasso nichts Eiligeres zu thun, als ein Bittschreiben an die Cardinäle des obersten Inquisitionsgerichtes in Rom aufzusetzen, worin er seine Besorgnisse hinsichtlich der Ungültigkeit der Entscheidung des Glaubensgerichtes von Ferrara, betreffs seiner Gewissenszweifel, auseinandersetzte. Die in gleichem Sinn an seinen Freund Scipio Gonzaga nach Rom gerichteten Briefe wurden in Ferrara aufgefangen und zurückbehalten. Von denselben Bedenken waren auch die Briefe und Botschaften erfüllt, die er an den

---

1) 17. Juni 1577. — 2) a. a. O. S. 208.

Herzog Alfonso gelangen liess. Tasso gestand sein Unrecht in Bezug auf seinen gegen den Herzog gehegten und geäusserten Argwohn; verwahrte sich aber gegen jede anderweitige Beschuldigung, und betheuerte „bei den Eingeweiden Jesu Christi“: die ihm zur Last gelegte Geistesstörung beruhe, von Seiten des Herzogs, auf einer Täuschung. Diese Aeusserung verdross den Herzog. Er fand den Ton der Briefe, die ihn zu belästigen anfingen, zu vertraulich, nicht ehrfuchtsvoll genug — ein Capitalverbrechen in den Augen eines Fürsten. Herzog Alfonso liess Tasso's Briefe nicht nur unbeantwortet; er verbot ihm auch aufs strengste, an ihn oder seine Schwester, die Herzogin von Urbino, fernerhin zu schreiben. Ein solches Verbot musste Tasso's erregten Geist vollends aufschrecken und in Gährung setzen. Er verliess das Kloster und bald nachher Ferrara.[1]) Er wandte einer Stadt den Rücken, wo sein Name einst so hoch in Ehren stand; einem Hofe, wo seine Talente so viel Bewunderung gefunden hatten; wo er zärtliche Empfindungen geweckt; wo seine genossene Gunst ihm so viele Neider und Feinde zugezogen. Er entfernte sich, bei Nacht, ohne Geld, ohne Führer, ohne Kleider fast; ohne seine Papiere, ja ohne auch nur eine Abschrift von seinem grossen Gedichte, seinem Aminta, und seinen sonstigen Geistesproducten mitzunehmen; froh, sein Leben aus Gefahren zu retten, von denen er sich umringt glaubte.[2]) Welche Schicksalswendung; welcher Schluss zu einem dritten Act in einem Trauerspiel „Tasso“, das, nach Goethe's Schauspiel, noch zu dichten wäre!

Und wohin nahm der unglückliche, nicht geistesirre, nein, nur krankhaft aufgeregte, nur gemüthskranke Dichter seinen Weg? Unstät und flüchtig, ach, wie Kain, und mit einem Herzen so liebreichfromm und rein wie Abels? Hin zog er durch die Schluchten des Abruzzengebirges, hin nach dem Paradiese seiner Kindheit: nach Sorrento; zu seiner Schwester, Cornelia, der Einzigen, die ihm geblieben; die verwittwet daselbst mit ihren Kindern lebte, und die er seit der Kindheit nicht gesehen. Ob sie die zärtliche Schwesterliebe ihm noch bewahrt? Ob sie jene süssen Kindheitserinnerungen so treu noch im Herzen hege, wie er? Wie wenn auch sie gegen ihn erkaltet wäre? Mit solcherlei

1) Juli 1577. — 2) Vgl. Ging. a. a. O. p. 211.

bangen Zweifeln beunruhigte auch hier, als schon sein Fuss den heimathlichen Boden betreten, beunruhigte selbst noch den Flüchtling sein schwermüthiger Hang zu düsterem Argwohn, aus Misstrauen gegen sich selbst und im Gefühle seiner unglücklichen Vereinsamung. Dieses Misstrauen giebt ihm den Gedanken ein, die Liebe seiner Schwester auf die Probe zu stellen. Nahe vor Sorrento trifft er einen Schäfer an, wechselt mit ihm den Anzug, und stellt sich seiner Schwester als Hirte vor, der ihr Nachrichten von ihrem Bruder bringe. Die trauervolle Kunde, die sie über den Zustand des Bruders von ihm selbst, dem Unerkannten, erhält, wirkt so erschütternd auf ihr Gemüth, dass sie einer Ohnmacht nah. Nun giebt er sich zu erkennen. — Welche Scene zum vierten Act eines Trauerspiels „Tasso" von einem Dichter, der nicht nur das Genie, der auch das Herz eines Dichters hätte!

Tasso's Seele aber war mit dem Hofe von Ferrara so innig verwebt; das süsse Gift einer sirenenhaften Knechtschaft hatte sein ganzes Wesen so tief bis in die feinsten Fasern durchdrungen, dass er nur in jener Atmosphäre leben und athmen konnte: Sein Schicksal; die tragische Schuld, die der letzte der grossen italienischen Hofdichter von den volksvergessenen Troubadouren überkommen, und die er abbüsste. Das landschaftliche Eden, das idyllische Paradies des Familienlebens, das Tasso in Sorrento genoss, verlor bald die beruhigende Wirkung auf sein reizbedürftiges, von Sehnsucht nach jenem glänzenden Elend verzehrtes Gemüth. Er schrieb an den Herzog und dessen beide Schwestern, Leonore und Lucrezia, die rührendsten, beweglichsten Briefe, flehentlich um die Wiedergewähr der entzogenen Gunst und Gnadenhuld bittend. Weder Alfonso noch die Herzogin von Urbino würdigten ihn einer Antwort; und der Bescheid, den er von Prinzessin Leonore erhielt, musste ihn vollends niederschmettern und ihm alle Hoffnung rauben. Da raffte er sich empor, entschlossen, sein Leben in die Hände des Herzogs zu legen. Von einer gefährlichen Krankheit kaum erstanden, entriss er sich den Armen seiner Schwester, Cornelia, und eilte nach Rom. Hier fand er bei dem Agenten und Gesandten des Herzogs Alfonso die wohlwollendste Aufnahme. Sein Freund Scipio Gonzaga und der Cardinal Albano widerriethen ihm jedoch die Rückkehr nach Ferrara. Nur die Verzeihung des Herzogs möge er zu erlangen

suchen, und um die Auslieferung seiner in Ferrara zurückgelassenen Papiere anhalten. Cardinal Albano schrieb selbst dessfalls an den Herzog, der die Uebersendung wohl zusagte, aber nicht erfolgen liess. Endlich gab Alfonso den wiederholten Bitten seines Agenten und Gesandten in Rom nach, und erklärte sich bereit, Tasso wieder in seine Dienste nehmen zu wollen, unter der Bedingung, dass sich derselbe einer ärztlichen Behandlung unterziehe. Käme er aber nach Ferrara und weigerte sich dessen, würde er sofort aus dem Herzogthum ausgewiesen werden mit dem Befehl, es nie wieder zu betreten.

Tasso unterwarf sich allen Bedingungen. In Ferrara fand er die beste Aufnahme, aber seine Papiere konnte er nicht erhalten; sie verblieben im Gewahrsam des herzoglichen General-Lieutenants, Cornelio Bentivoglio; Tasso wandte sich an die Prinzessinnen: er wurde nicht vorgelassen. Der Herzog verweigerte ihm Gehör. Der Beichtvater, dessen Vermittelung Tasso ansprach, hatte für ihn kein Ohr. Verzweiflungsvoll zerriss Tasso zum zweitenmal sein Verhältniss zu einem Hofe, welcher dreizehnjährige Dienstleistungen einem armen Dichter mit widerrechtlicher Vorenthaltung seines geistigen Eigenthums lohnte. So zog er denn hin, seine Bücher und Manuscripte im Stiche lassend, und ein Obdach suchend für sein wie absichtlich dem Wahnsinne preisgegebenes Haupt, das im Frohndienst eines herzlosen Fürsten zu dessen Ruhmesverherrlichung sich erschöpft hatte; ein theilnahmvolles Herz suchend für sein schwermuthkrankes, vom Uebermass poetischer Erregungen zerrüttetes Gemüth. Er dachte, beim Herzog von Mantua, dem Freunde seines verstorbenen Vaters, diese Theilnahme zu finden, und hatte sich getäuscht. Um seine Irrfahrt wieder antreten zu können, musste er, entblösst von aller Baarschaft, theuere Angedenken, eine goldene Kette und einen werthvollen Rubin, Geschenke der Herzogin von Urbino, weit unter dem Preise dahingeben. Von Mantua pilgerte er nach Padua, von da nach Venedig (im Juli 1578), bis er endlich an dem Hofe eine gastfreundliche Stätte fand, welcher sich von jeher vor allen Mäcenatenhöfen Italiens durch eine tiefere Seelenbildung seiner Fürsten und Fürstinnen und einen zartsinnigen Verkehr mit den Ruhmesgrössen der Kunst, Poesie und Literatur ausgezeichnet hatte. Der Herzog von Urbino war gerade auf dem Lande,

als Tasso den Palast betrat. Während der Pause zwischen seiner schriftlichen Anmeldung und der Antwort vom Herzoge schrieb Tasso jene prächtige und ergreifende Canzone [1]) nieder, worin die anmuthigsten Landschaftsbilder mit den Schilderungen der Missgeschicke abwechseln, die er seit seiner Kindheit erfahren; beginnend von dem Verluste seiner geliebten Mutter, und mit thränenfeuchtem Aufblicke den verklärten Geist seines Vaters selig preisend ob des reinen, stillen Himmelsfriedens, den er dort in den leidenthobenen Sphären geniesse, derweil ihm, seinem Sohne, allein der bittere Schmerzenskelch beschieden, den er bis auf die Hefe leeren soll. O thränenvolles Dichterschicksal: in einem solchen Augenblick, in einer solchen Lage, bei tief verstörtem Innern, so viel Geistesklarheit und kunstfertiges Genie offenbaren, um eine der schönsten Canzonen italienischer Sprache aus überwallendem Herzen hinzuströmen! Und wenige Monate darnach (März 1579) im Irrenspital von St. Anna zu Ferrara, unter kettentollen, hirnwüthigen Narren als Einer ihrergleichen eingeschlossen und sieben volle Jahre in dieser Narrenhölle festgehalten werden, — auf Befehl des Herzogs, über den und dessen Haus das Genie des Gefolterten den Glanz einer begeisterten Verherrlichung ausgegossen; des Herzogs, dessen rücksichtsloses, unbarmherziges Verhalten gegen den gemüthskranken Dichter sein Seelenleiden unheilbar gemacht, und eines der edelsten, grössten Herzen gebrochen, das je für poetische Ideale geschlagen, und für die Ruhmeserhöhung eines undankbaren Fürstenhauses geglüht! Wie viele poetische Schmerzensperlen vom herrlich schönsten Thränenwasser hat der Unglückliche während seiner Qualen in der siebenjährigen Hölle geweint; der fürchterlichsten Dante-Hölle, von Tollen, Verrückten, grauenhaft durchgellt. Er, Dante's drittgrösster Nachfolger, er selbst auf das Rad eines ihm zugespro-

1) Die mit den Worten anfängt:

O del grand' Apennino
Figlio picciolo si, ma glorioso.

„O du, des grossen Apennin
Zwar kleiner doch ruhmreicher Sprössling.“

Der Fluss Metauro nämlich, der durch das Herzogthum Urbino seinen Lauf nahm.

chenen Wahnsinns geflochten von der Hand seines Teufel-Mäcens, der allein ungerührt blieb bei dem melodiensüssen Klaggestöhne, den zaubermächtigen Jammerlauten, die so seelenschmelzend wie Orpheus' Gesang durch diese schaudervollste aller Höllen, ein Inferno von verrückten „Geistern", sich ergossen. Wie Orpheus' Gesang — gerechter Gott! Ein Orpheus auf Ixion's Rad umhergewirbelt, zu welchem das Rädlein ausgedehnt und verhöllischt worden, das dem Dichter-Märtyrer der Hofgunst sein herzoglicher Peiniger in den Kopf gesetzt und auf den Kopf zu octroyirt. Ein Orpheus-Ixion — Ixion! — grosser Gott! Ein Ixion, der nicht, gleich jenem Frevelvollen, Nächstverwandte in eine heimliche, mit Feuerkohlen angefüllte und leicht mit Reisern bedeckte Grube verlockend stürzte — der vielmehr selbst in eine solche mit den glühenden Kohlen fürstlicher Gönnerschaft gefüllte und mit Lorbeerzweigen, Myrthen und den Rosen holdseligen Liebelächelns trügerisch überdeckte Grube gestürzt, und dafür auf jenes Höllenrad geflochten ward! Doch sie, die zwei Leonoren mit Lucrezia-Armida als dritter? Die drei Erinnyen sind es in Tasso's Hölle; aber zu den drei stummen Erinnyen versteinert; zu den drei Furien eines mitleidlosen Verstummens und Schweigens zu seinem Elend. Die glänzende Genugthuung aber, die poetisch-herrliche Sühnungs-Apotheose, die nach drei Jahrhunderten endlich unser Märtyrer-Poet vom deutschen Dichter, dem Dichter par Eccellence, erfahren? Die rührendschöne Dichterzähre, die der grösste und beglückteste aller Hofpoeten dem unglückseligen Berufsgenossen nachweinen, ja mehr! die er diesen selbst über sein Geschick an Antonio's Busen wird vergiessen lassen, in den schmerzlich-innigsten, von wehmuthtiefem Dulderleid überfliessenden Worten:

„Die Thräne hat uns die Natur verliehen,
Den Schrei des Schmerzens, wenn der Mann zuletzt
Es nicht mehr trägt — und mir noch über alles —
Sie liess im Schmerz mir Melodie und Rede,
Die tiefste Fülle meiner Noth zu klagen:
Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott, zu sagen wie ich leide."

Dennoch und trotz dieses elegischen Echoklagehauches, vom Helden des Drama's selbst über sein Schicksal ausgeathmet, — den-

noch will uns dieses seiner poetischen Sühne noch zu harren scheinen. Denn wo Goethe's Tasso-„Schauspiel" aufhört, da fängt erst, wie schon bemerkt, die Tasso-Tragödie an, die der grosse Dichter-Staatsminister, als Tasso-Antonio in Einer Person, mit dem feinsten Hoftact und Kunstgeschmack vertuschte, und in einen poetisch-melodischen Seufzer-Ausfall hinsterben, austönen und verklingen liess.

In Urbino leuchtete unsern Tasso ein holder Silberblick noch einmal an, als ihm, bei einem Anfalle von Schwindel, die schöne Lavinia della Rovere, Verwandte des Herzogs von Urbino, nachmals Marquise von Pescara, selbst den Verband um den vom Arzte scarificirten Arm legte. Ein zierliches Madrigal [1]) war des Dichters Dank für den freundlichen Hygieia-Dienst der anmuthreichen Lavinia. Von seinem unruhvollen Trübsinn aufgescheucht, verliess Tasso Urbino wieder und begab sich nach Turin. Prinz Carlo Emmanuele trug ihm hier einen Hofdienst in seiner Umgebung an, den Tasso ablehnte. Doch begann er hier wieder aufzuathmen und erneute Lust zu geistigen Arbeiten zu fühlen. In Turin schrieb er seinen trefflichen Dialog über den Adel (Decemb. 1578) und die reizende Canzone: Donne cortesi e belle [2]) (Frauen hold und schön), die er an die Prinzessin, Maria von Savoyen, Marquisin von Este, richtete, nachdem er sie hatte tanzen sehen. Ferrara, Ferrara, sein böser Dämon, liess ihm auch hier keine Ruhe und trieb ihn seiner Katastrophe entgegen. Durch Vermittelung des Cardinals Albano erlangte er abermals vom Herzog die Erlaubniss, nach Ferrara zurückkehren zu dürfen, jedoch abermals mit dem Bedinge, dass er sich als Geisteskranker behandeln lasse und einer Cur unterwerfe. Umsonst widersetzten sich Alle, die es gut mit ihm meinten, seiner Abreise. Ferrara, Ferrara war der Magnetberg, der ihn unwiderstehlich an sich riss und an dem er zerschellte.

---

1) Se da si nobil mano
Debbon venir le fascie delle mie piaghe.
„Wenn von so edler Hand gelegt,
Die Binden sich an meine Wunden schmiegen.

Niccolo Morelli di Gregorio, Della vita di Torq. Tasso Libri due. Napoli 1832. I. p. 48. — 2) Opere ed. Flor. t. II. p. 219.

Zum Unglück traf seine Ankunft daselbst mit den Vorbereitungen zusammen, die am Vorabende zum Empfange der Herzogin von Gonzaga getroffen wurden, mit welcher sich Herzog Alfonso in zweiter Ehe vermählen sollte. Das Hofgesinde sah ihn mit scheelen Augen an. Niemand hatte Zeit, ihn beim Herzog anzumelden oder zu den Prinzessinnen zu führen. Die Minister des Herzogs, die Hofherren, der Adel von Ferrara, von dem er einen freundlichen Willkomm erwartet hatte, behandelten ihn unartig und selbst verletzend. Es lässt sich denken, bemerken die Biographen, mit welcher Stimmung er die Festlichkeiten begleitete, die während mehrerer Tage den ganzen Hof in lärmende Freude versetzten, wo ihm nicht einmal ein bestimmtes Zimmer angewiesen ward; wo er umherschweifte, einen Ort vergebens suchend, an dem er sich hätte ausruhen können. Niemand achtete, Niemand hörte auf ihn. Als das Fest vorüber war, wurde seine Lage noch peinlicher. Ausgeschlossen aus der Nähe des Herzogs und der Prinzessinnen, verlassen von seinen Freunden, verhöhnt von seinen begünstigten Feinden, worunter jener Antonio Montecatino, des Herzogs Geheimsecretär; geneckt und verlacht von den Lakayen, diesen innern Menschen ihrer Herren — welche Lage für Tasso, einst der Glanz, der Ruhm, das geliebkoste Schoosskind, der Abgott dieses Hofes! Er hätte mehr als ein Mensch seyn müssen, wenn sein empörtes Gefühl nicht mit seiner Fassung durchging. Er brach in Verwünschungen aus gegen den Herzog, das Haus Este, gegen den ganzen Hof. Er verfluchte seine, in einem solchen Fürstendienste, verlorenen Jahre. Er widerrief alle Lobpreisungen, die er in seinen Poesien an dieses Haus verschwendet. Als der Herzog von dem Zornesausbruch vernahm, dem unbezwinglichen Ausbruch eines durch die unwürdigste Begegnung zur Verzweiflung gebrachten Schmachgefühls — warf er den letzten Schein von menschlicher Rücksichtnahme auf den Gemüthszustand eines solchen Mannes ab. Aus der Gönnerhülle trat plötzlich der nackte Tyrann hervor. Er gab Befehl, dass Tasso sogleich in das St. Anna-Spital, ein Irrenhaus, gebracht, streng daselbst bewacht und als Wahnsinniger und Rasender behandelt werde.[1])

---

1) Et surveillé comme un frénétique et un furieux. Ging. a. a. O. 225.

„Und da man alles üben muss, so üb' ich,
Weil er's verdient, an Tasso die Geduld."

versichert Alfons, — Goethe's Alfons nämlich.

Diess und nichts Anderes war der eigentliche Grund von Tasso's Einsperrung; nicht jener Kuss, den er in Gegenwart des Herzogs und vor dem Hofe der Prinzessin Leonore, die damals (März 1579) über 44 Jahre zählte, soll gegeben haben, wie Muratori[1]) von Hörensagen 156 Jahre später wissen wollte. Uns wollte selbst die Annahme einer Liebe, einer leidenschaftlichen Herzensliebe nämlich — keiner blossen Dichterliebe Tasso's für Leonore, eine blosse Hypothese dünken. Am wenigsten möchten wir aus einer solchen Liebesleidenschaft Tasso's Gemüthskrankheit ableiten. In seinem Lebensgange, dem unsere Skizze treu folgte, konnten wir kaum Anhaltspunkte für die Voraussetzung eines derartigen Zusammenhangs entdecken. Die Verherrlichungen der Leonore in Sonetten, Canzonen, im Befreiten Jerusalem (Sofronia), entströmten mehr seiner enkomiastischen Phantasie, als seinem leidenschaftlich entbrannten Herzen. Den Namen der Leonora Sanvitali liess Tasso in gleichem Brillantfeuer strahlen.

Ueber seinen siebenjährigen Aufenthalt im Irrenhause, wo er den Fremden in seiner Zelle als Verrückter gezeigt wurde, wie jeder andere Narr, — dem Michel Montaigne[2]) z. B., der den Angaben des Narrenwärters Glauben schenkte — über Tasso's Körper- und Seelenqualen in jener grauenvollen Behausung, breiten wir einen schwarzen Schleier. Der einzige Wahnsinn, von dem der Unglückliche besessen war — meint Ginguené — war der, zu glauben: er könne von Herzog Alfons einige Gerechtigkeit, einiges Mitleid erfahren. Die Verse, die er an ihn und die beiden Prinzessinnen von seiner Zelle aus richtete, und worin er sein Unglück, seine Leiden, mit den rührendsten und lebhaftesten Farben schilderte, liessen sie unbewegt. Kein Wunder, wenn zugleich auch in ihm jede Sympathie für diese einst so überschwenglich von ihm gefeierten Fürstinnen erlosch. Dem Tode der Prinzessin Leonore[3]) widmete er nicht Einen Gedenkvers.

1) Er spricht davon in einem Briefe an Apostolo Zeno vom 28. März 1735. — 2) Ess. de Montaigne t. II. c. 12. — 3) Sie starb 10. Febr. 1581 an einer schmerzvollen langwierigen Krankheit.

Ein Beweis mehr, nicht nur dass sein Herz, von keiner jener schicksalvollen Liebesflammen ergriffen, für diese Prinzessin jemals geglüht: ein Beweis auch, dass Tasso, obgleich schon im dritten Jahre seiner Einsperrung im Narrenspital, bei vollkommen klarem Verstande war. Für wahnsinnig hätte man ihn aber erklären müssen, wenn er noch ein Klagelied auf den Tod eines so herz- und fühllosen Wesens angestimmt hätte, das durch keinerlei Kundgebung irgend welche Theilnahme an seinen Leiden, an seinem unverdient grausamen Geschick an den Tag legte.

Zu seinem Herzleid kam noch der Verdruss, dass vierzehn Gesänge seines „Befreiten Jerusalem“ in verstümmelter, lückenvoller, von groben Fehlern entstellter, widerrechtlicher Ausgabe zu Venedig (1580) im Druck erschienen, nach einer höchst mangelhaften Abschrift, welche der Grossherzog von Toscana in Händen hatte, und einer seiner Hofcavaliere, Celio Malaspina, auf so unwürdige Weise in die Oeffentlichkeit brachte. Der eine Fürst-Mäcen, der bevorrechtigte Herzog-Muster-Gönner, vorenthält dem Dichter das Original-Manuscript, den geistigen Ertrag seines ganzen Lebens, und hält Beide, Dichter und Gedicht, Beide fest unter Schloss und Riegel; der andere grossherzogliche, um die Schutzherrlichkeit über den Dichter wetteifernde Fürst-Mäcen verschuldet eine hinter dem Rücken des eingekerkerten Dichters unrechtmässigerweise in die Oeffentlichkeit gelangte Druckverstümmelung des Gedichtes, in einer unlesbaren, für den Dichter beschämenden Gestalt; — der Herzog-Mäcen erklärt den Dichter für verrückt; der Grossherzog-Mäcen liefert den Beleg dazu durch das von Druckfehlern sinnlos entstellte Gedicht: o des beneidenswerthen Poetenglückes, sich so erlauchter Gönnerschaften zu erfreuen!

Den Wohlthaten höchster Gönnerhuld schliesst sich der trostreiche Freundschaftsdienst würdig an, den nun Angelo Ingegneri dem unglücklichen, von Turin her, ihm befreundeten Dichter dadurch erwies, dass er, entrüstet über die verunstaltete Ausgabe von Venedig und voll Eifer, den Ruhm seines Freundes zu rächen, nach einer von Tasso selbst corrigirten Abschrift, die Ingegneri besass, gleich zwei Ausgaben besorgte, wovon die eine, 4°, zu Casalmaggiore, die andere 12°, in Padua ans Licht trat. Doch wohl nur nach Anfrage bei dem Dichter, und mit dessen

Zustimmung? — Nicht doch! Anfrage — bei einem Tollhäusler! von seinem Herzog dafür erklärt! Zustimmung von einem Wahnsinnigen, und als solcher den Besuchern des Narren-Spitals gezeigt! Genug dass Angelo Ingegneri, selbst ein Dichter für Alles, beide berichtigte Ausgaben dem Herzog von Savoyen, Carlo Emmanuele, zueignete, und von diesem ein höchst schmeichelhaftes Dankschreiben dafür erhielt! Und der arme Tasso? Welche Dankesäusserung, welche Gunstbezeigung, welche Trostesspende ward denn ihm zu Theil? Thörichte Frage! Für welcherlei Huldbeweis, Erinnerungszeichen, Liebes- und Freundschaftsmerkmal wäre denn auch ein Geisteskranker empfänglich gewesen, ein Geisteskranker von so völlig verstörtem Bewusstseyn, dass er zu selbiger Zeit seinen ausgezeichneten, ebenso zierlich als durchdacht geschriebenen Dialog, Il Padre di Famiglia (Der Familienvater), verfasste, voll der weisesten Erziehungsgrundsätze, und beherzigenswerthen Lehren über das Verhalten zwischen Gatten, Eltern und Kindern! So völlig verstört, und geistesabwesend, dass in diese Zeit (1581) mehrere der schönsten und herrlichsten lyrischen Poesien fallen, die Tasso gedichtet! Doch der Ertrag, der Erlös für die beiden von Ingegneri veranstalteten Ausgaben des Befreiten Jerusalem, sein Verfasser-Antheil an der Einnahme, der wird doch dem armen, gefangenen Dichter — zu gute gekommen seyn? Ei ja! Geld in die Hand eines Hirnkranken, eines Rasenden! Genug dass die beiden Ausgaben in wenigen Tagen vergriffen waren [1]), und dass, wenn auch nicht Tasso, so doch sein Freund, der Dichter Angelo Ingegneri, den Vortheil davon hatte! Und nun der Wetteifer unter den Herausgebern des Befreiten Jerusalem! Ingegneri, der Malaspina's unbrauchbare Ausgaben verdrängt hatte, nun seinerseits von Malaspina's neuer verbesserter Ausgabe [2]) überholt, welche, alsbald vergriffen, durch eine noch correctere und vollständigere ersetzt ward! [3]) Diese Ausgaben gleich auch sämmtlich von einer in Ferrara selbst erschienenen (Juni 1581) überboten, die ein junger Ferrarese, Febo Bonna, ein vertrauter Freund Tasso's, besorgte, und nach dessen eigenhändiger Urschrift berichtiget hatte. Eine zweite (Juli 1581), eine dritte Auflage [4]), und diese endlich in der Gestalt, wie das

---

1) Serassi p. 300. — 2) Ven. 1581. 4. — 3) Ven. 1582. 4. — 4) Parma 1581.

Gedicht jetzt vorliegt, als Grundlage allen folgenden Ausgaben gedient hat, und würdig befunden, dem Herzog Alfonso zugeeignet zu werden im Namen des Dichters! Wie? Und auch jetzt noch fühlt Herzog Alfonse kein menschliches Erbarmen? Wir können leider nur unsern Quellen nachschreiben, und diese berichten: Inmitten solchen Ruhmes, solcher freudigen Aufregung in ganz Italien, inmitten dieses Jubels eines allgemeinen Bewunderungs-Enthusiasmus, und während Herausgeber und Drucker sich mit den Früchten seines Genies und seiner Nachtwachen bereicherten: schmachtete der arme Tasso in harter Gefangenschaft, nach wie vor; vernachlässigt, verachtet, verlassen auf dem Krankenlager, des Allernothwendigsten zur Erleichterung seiner Leiden beraubt. Selbst gegen die Marter konnte er keine Abhülfe erbitten: dass er während seiner nächtlichen Studien in seiner Kerkerzelle nicht von dem tobenden Geschrei der Wahnsinnigen erschreckt und geängstigt werden möchte, wie der Unglückliche in einem Briefe an Maurizio Cataneo klagt. Auch nur eine Milderung solcher grausamen Qualen konnte sein Erbarmungsflehen nicht erlangen. Wie ist es möglich, fragt ein Biograph, dass der Herzog den Gedanken ertrug, den in solcher Haft festzuhalten, der in diesem Augenblicke ganz Italien, ganz Europa von seinem Namen und dem Ruhme seines Hauses erschallen liess? Wie ist es möglich, dass der Herzog nicht die Fesseln des Dichters zu brechen eilte, dessen ihm zugeeignetes Gedicht ihn mit diesem rührend schmerzlichen Anruf begrüsste [1]):

Grossmüthiger Alfons, erhabner Retter
Des irren Wandrers, den das Glück verrieth,
Der aus dem Wogendrang, aus Sturm und Wetter,
Gescheitert fast, in deinen Hafen flieht:
Mit heit'rer Stirn empfange diese Blätter;
Wie zum Gelübde weiht' ich dir mein Lied.
Einst tönt vielleicht die ahnungsvolle Leier,
Statt leisen Winkes dir mit lauter Feier.

Und Er war es — fügt der Lebenschilderer hinzu — dieser hartherzige, mitleidlose Alfons war es, der ihn in diesen Abgrund zurückschleuderte und in diese stürmische See hinabstiess.

1) C. 1. st. 4.

Doch gab der Herzog den dringenden Vorstellungen des Scipio Gonzaga und des Prinzen von Mantua, Scipio's Neffen, die Tasso im Gefängniss besucht hatten, so weit Gehör, dass der Unglückliche aus der Kerkerhöhle, worin er seit zwei Jahren geschmachtet hatte, in luftigere Räume gebracht werden durfte, wo er sich freier ergehen und mit Dichten und Philosophiren beschäftigen konnte. Auch die Herzogin von Urbino erinnerte sich seiner, liess ihn durch einen ihrer Cavaliere begrüssen und ihm eine baldige Befreiung in Aussicht stellen. Die schöne Marquise von Este, eine Nichte des Herzogs Alfons und Prinzessin von Massa Carrara war so entzückt vom Befreiten Jerusalem, dass sie vom Herzog die Erlaubniss erbat, Tasso auf einen Tag aus seiner Haft in St. Anna nach ihrem Landsitz kommen zu lassen. Einige durch Geist und Schönheit berühmte Damen befanden sich in der Gesellschaft der jungen Fürstin. Hier brachte Tasso einige Stunden zu und bewegte sich in diesem anmuthigen Kreise mit dem feinen, adelichen, frauenholden Anstande, der ihn vor seinem Unglücke auszeichnete, und nahm einige hoffnungsfrohe, angenehme Erinnerungen an diesen glücklichen Tag mit in seine Haft zurück. Das Jahr 1583 schien sich ihm etwas freundlicher gestalten zu wollen. Auf die eindringlichen Bitten und Vorstellungen des Cardinals Albano, der Herzogin von Mantua und anderer hoher Personen, die bei dem Herzoge in grossem Ansehen standen, liess sich derselbe bewegen, Tasso eines Tages vorzulassen. Er nahm ihn gütig auf, sprach freundlich mit ihm, gab ihm die Versicherung, dass er binnen Kurzem in Freiheit gesetzt werden solle, und erlaubte ihm, von Zeit zu Zeit in Begleitung auszugehen. Tasso konnte nun mehrere der vornehmsten Häuser Ferrara's besuchen, und des lang entbehrten, ihn mehr als Alles beglückenden Genusses einer lebhaften Unterhaltung über Literatur, Moral- und Liebesphilosophie sich erfreuen. Während des Carnevals dieses Jahres führten ihn die Freunde auch auf Maskenbälle, dergleichen er immer gerne besucht hatte. Selbst Turnieren wohnte er bei, wo Ritter in prachtvollen Rüstungen vor den schönsten Frauen Lanzenspiele abhielten. Bei dieser Gelegenheit schrieb er seinen sinnreichen Dialog: Il Gianluca, ovvero delle Maschere (Gianluca oder von den Masken). Aber schon gegen Ende des Jahres sollten ihm diese

flüchtigen Erholungen missgönnt und entzogen werden, ohne dass irgend ein Grund für eine solche nun um so grausamere Zurückversetzung in seine trauervolle Lage sich finden liesse. Er wurde wieder zurückgestürzt in die frühere Haft, preisgegeben auf Jahre hin denselben Folterqualen und derselben Verzweiflung. Muss man nicht glauben, sein Peiniger hätte ihm jene kurze Erleichterung nur gewährt, um durch den Abstich die Marter seiner Haft zu verschärfen? Carnifex, Carnifex!

Das Maass seiner leidenvollen Prüfungen war noch nicht voll; es sollte bis an den Rand gefüllt werden und überfliessen. Tasso's Dichterruhm musste noch erschüttert, sein grosses, von der Nation mit Beifalljauchzen aufgenommenes Gedicht von kritischen Harpyen besudelt, zerrissen, zerfleischt werden. Und wer waren diese Harpyen? Akademische Vögelungethüme mit Flügeln von Schreibfedern und mit bemehlten Krallen! Die Mitglieder jener schon geschilderten Accademia della Crusca; jene Kleienbrüder, jene Müllergesellen der sprachlichen Reinigung, jene Mehlbeutler der schöngeistigen Kritik, mit Lionardo Salviati an der Spitze [1]), die so viel Mehlstaub aufrührten, und nun auch Tasso's „Befreites Jerusalem“ in ihre Schrotmühle bringen und zermalmen wollten. Von Seiten Salviati's war dieser Angriff um so nichtswürdiger, als er früher um Tasso's Freundschaft sich beworben, und die ihm aus dem Gedichte vom Autor mitgetheilten Proben mit dem grössten Schmeichellobe überschüttet hatte. Jetzt fiel er über das Werk her, um die Gunst des Herzogs von Ferrara zu erschleichen, von welchem der damals verarmte, verschuldete Kleien-Akademiker ein Hofdienstchen, durch Vermittelung des Ferraresischen, dem Tasso feindselig gesinnten Hofadels, zu erschnappen hoffte, wenn er in Vergleich zu dessen Landsmann, Ariosto, den Nicht-Ferraresen Tasso, heruntersetzte, herabwürdigte.[2]) Ein Streich, des Granchio würdig, des Helden von Salviati's gleichnamiger Komödie [3]), dessen verworfene Schlechtigkeit dort an den Pranger gestellt wird. Ein Literatenstückchen, des Grapigna würdig, den Salviati in derselben Komödie von seinem Granchio durch die Kennzeichnung brandmarken lässt: dass derselbe Nachtdieb

1) Gesch. d. Dram. IV, 1. p. 864 ff. — 2) Serassi Vita s. t. p. 334. — 3) Gesch. d. Dram. IV, 1. p. 861.

und Literat zugleich, Einbrecher und Schöngeist in Einer Person. Salviati's an Tasso begangenes Bubenstück spricht ihn als Dritten in den Bund jener zwei Schandgesellen. Nur dass der Stifter und erster Präsident der Crusca-Akademie den an Tasso verübten Dichterehrenraub versteckter betrieb, heimtückischer, feiger; maassen Salviati, verlarvt in die Mehlmaske seiner „Akademie von der Kleie", noch Kohlen unter den glühenden Rost mit der Mehlschippe nachschüttete, auf welchem der unglückliche Dichter in dem Irrenspital von St.-Anna angeschmiedet lag. Diese fluchwürdige Polemik erscheint uns als der grösste Schandfleck der damaligen Literatur, als scheussliches Zeichen ihrer sittlichen Verderbniss, als ein Brandmaal an der Stirne jener Zeit. So manches Richtige, Zutreffende, kritisch Begründete jene Angriffsschriften [1]) enthalten mochten; gleichwohl blieben sie, auch in kritischer Beziehung, überall nur an der Oberfläche haften. Die Grundursache der Schwächen und Mängel von Tasso's romantisch-christlicher Epopöe, diese mit Ariosto's Orlando namentlich verglichen, erkannten die Verfasser jener Pamphlete nicht: das Missverhältniss nämlich zwischen des Dichters subjectiver Begeisterung für seinen Stoff, und der bereits erfolgten Unzeitgemässheit desselben. Denn schon war die Abwelkung der ursprünglich diesem Stoffe eigenthümlichen poetischen Momente und Ideale eingetreten. Einem von der Zeitgeschichte schon damals aufgegebenen, ja als zwecklos, thöricht und misslungen verurtheilten Völkerzuge, wie die Kreuzfahrten, hätte das glänzendste poetische

---

1) Salviati's erstes Pamphlet erschien unter dem Titel: Degli accademici della Crusca difesa dell' Orlando furioso dell' Ariosto contra 'l dialogo dell' epica poesia di Camillo Pellegrino. Stacciata prima (erste Mehlsichtung). Firenze 1584. Besagter Camillo Pellegrino hatte einen Dialog über die epische Poesie erscheinen lassen (Il Carafa, ovvero della poesia epica Firenze, 1584. 8.), worin Tasso hoch über Ariosto gestellt wurde. Kurze Zeit nach Salviati's anonymer Schrift liess sein Genosse Bastiano de' Rossi, gleichfalls akademischer Mehlkäfer, ein Pamphlet folgen, betitelt: Lettera di Bastiano de' Rossi cognominato l' infrigno (grobes Schwarzbrod) accademico della Crusca, a Flaminio Manelli, nella quale si ragiona di Torquato Tasso, del Dialogo dell' epica poesia di Camillo Pellegrino etc. Fer. a istanza (auf Wunsch) degli Accademici della Crusca 1588. 12.

Genie kein inneres, aus dem Volksgeiste strömendes und in die Volksseele zurückfluthendes Leben einzugiessen vermocht. Dem nachzüglerischen, zum Gespenste am hellen Tag der vollen reformatorischen Bewegungen erblassten Geist der Kreuzzüge hätte das mächtigste epische Genie keine wahrhaft nationallebendige Gestalt mehr geben können. Schon diess gehörte zu Tasso's Dichtermissgeschick, dass er, ein Epigone, ein Nachfahr der romantisch-christlichen Ritterpoesie, das geschichtliche caput mortuum derselben durch die feierlichen Formen classischer Stylisirung verjüngen zu können glaubte; dass seine dichterische Phantasie mit Idealen rang, die, gleich jenen Todtenbräuten, jenen Willy's, nur sein poetisches Blut aussogen. Das Schönste, Zaubervollste, das er unter solcher Constellation schuf, konnte doch nur glänzenden Flicken auf einem alten Kleide gleichen. Derselbe Dichter, der ein, dem Geiste und Stoffgehalte nach, romantisches Epos zu classischer Einheit gestalten wollte, erscheint gerade in den episodischen Verzierungen als der grosse Meister.

Mit dieser gerühmten Einheit seines Epos, die Tasso selbst als wesentlichen Vorzug desselben hervorhebt, hat es, beiläufig gesagt, ein eigenes Bewandtniss. Ein grundinnerlich-romantisches Gedicht, das classische Einheit, nicht die ihm eigenthümliche, anstrebt, verwischt, im Maasse als es sich dieser ihm ungemässen Einheit zubewegt, das von der romantischen Poesie geforderte bunte Farbenwechselspiel zu einer regelmässigen Monotonie; wie etwa die rotirende Farbenscheibe ihre Regenbogenfarben zu einem grauen Einerlei dreht. Die prächtigen, brillanten Episoden bezeichnen dann eben nur den Stillstand der epischen Bewegung, wobei das gleichsam zur Ruhe gelangte romantische Farbenrad wieder zu seinem Rechte gelangt und sich auf's schönste entfaltet, aber wieder nur prismatisch, in gesonderten Farben. In Tasso's Gerusalemme bildet der Raum zwischen Gottfried's Kriegslager und der belagerten Stadt den ganzen Schauplatz der epischen Handlung: Ein gar kleines Geschichtsfeld; ein gar enger epischer Horizont! Die Kämpfe, die Einzelgefechte, sind Meisterstücke: aber mit denen von Homer und Ariosto verglichen, Meisterstücke en miniature; Wunder des Feinpinsels, Cabinetsbildchen schmuckvoller Emailmalerei. Die reizenden Episoden, meist kleine, liebliche Idyllen, treten vollends aus dem epischen Ton,

und stimmen wenig zu der gerühmten Einheit. Homer's Episoden sind keine blossen Ornamente und Ruhepunkte in der epischen Bewegung. Sie bilden ergänzende, in das Grundwerk eingefügte Epen; Theilglieder des grossen Ganzen, in welches sie durch genealogische, als Familienepen der Heroengeschlechter und ihrer Ahnen- und Hausgeschicke, eingreifen. Dieser innerste Zusammenhang der episodischen Zwischenglieder mit der Haupthandlung, dieser allein bewirkt die sogenannte classische Einheit, die kunstschöne Harmonie eines reichgegliederten epischen Gedichtes. Zu einer solchen Einheit verweben sich Tasso's Episoden nicht. Dahin zielt auch eine Bemerkung des grossen Galileo Galilei in seinen zwar rücksichtslos-abschätzigen, aber durch treffendes Urtheil merkwürdigen „Betrachtungen über das Befreite Jerusalem" [1]),

---

1) Considerazioni alla Gerusalemme liberata. Opere di Gal. Galilei. Prim. ediz. completa. Tom. XV. Fierenze 1856. p. 120. „Onde la seca (Tasso's) narrazione ne riesce più presto una pittura intarsiata che colorita a olio." Und p. 130: „Mir hat es immer geschienen und scheint es noch, dass dieser Dichter (Tasso) in seinen Erfindungen unsäglich dürftig und mager ist, im Vergleich zu Ariosto, der so wunderbar reich erscheint und prächtig. Wenn ich die Ritter mir betrachte, ihre Thaten und Begegnisse, so wie die übrigen Mährlein in diesem Gedichte (Befr. Jerus.), ist es mir als befände ich mich in dem kleinen Studiencabinet irgend eines Raritätensammlers, der seine Freude daran hätte, dasselbe mit allerlei durch Alterthümlichkeit oder Seltsamkeit absonderlichen Sächelchen auszuputzen. Hier ein versteinerter Krebs; dort ein ausgetrocknetes Chamäleon; da ein Stückchen Bernstein, worin eine Fliege oder Spinne eingeschlossen. In jenem Winkel Thonpuppen, dergleichen in ägyptischen Gräbern gefunden worden; wohl auch ein Bildchen hie und da; irgend eine Skizze von Baccio Bandinelli oder Parmigiano, und ähnlicher Kram. Dahingegen wenn ich bei Ariosto eintrete, und mich in seinem Orlando umsehe, eröffnet sich mir ein Kunstmuseum, Rotunden voll Meisterwerke, eine königliche Gallerie, geschmückt mit hunderten von antiken Bildsäulen der ersten Meister, mit unzähligen grossartigen Gemälden der berühmtesten Künstler; mit einer unübersehbaren Menge von Vasen, Krystallen, Agaten, Lapislazuli und andern Kostbarkeiten; kurz ausgeschmückt mit einer Fülle der seltensten, wundervollsten und durch Kunstwerth unschätzbaren Gegenständen" . . . Mi è sempre parso, e pare, che questo Poeta sia nelle sue invenzioni oltre tutti i termini gretto, povero e miserabile, e all' opposto l' Ariosto magnifico, ricco e mirabile. E quando mi volgo a considerare i Cavalieri con le loro azioni e avvenimenti come anche tutte le altre favolette di questo Poema, parmi giusto penetrare in uno studietto di qualche ometto curioso,

wenn er die Schilderungen des Tasso mehr einer Mosaik als einem in Oel ausgeführten Gemälde verglichen wissen will.

Ariosto's Orlando, scheinbar mittelpunktlos wie der Weltäther,

---

che si sia dilettato di adornarlo di cose che abbiano per antichità o per altro del pellegrino, ma che però sieno in effetto coselline, avendovi come saria a dire un granchio pietrificato, un Cameleonte secco, una mosca, un ragno in gelatina in un pezzo d' ambra, alcuni di quei fantoccini di terra che dicono trovarsi nei sepolcri antichi di Egitto, e così in materia di pittura qualche schizzetto di Baccio Bandinelli o del Parmigiano, o simili altre cosette. Ma all' incontro quando entro nel Furioso, veggo aprirsi una guardaroba, una tribuna, una galleria regia, ornata di cento statue antiche de' più celebri scultori, con infinite storie intere, e le migliori, di pittori illustri, con un numero grande di vasi, di cristalli, d' agate, di lapislazare e d' altre gioge, e finalmente ripiena di cose rare, preziose, maravigliose e di tutta eccelenza etc. Wir können weder den Ton dieser barocken Charakteristik, noch die maasslose Unterschätzung von Tasso's poetischem Styl billigen. Doch lässt sich nicht läugnen, dass letzterer, zu Ariosto's grossartig-üppigem Phantasiezauber, sich verhält, wenn gerade nicht wie die kostbaren Nippes eines Kunstkenners zu den Schätzen im Museo Palatino Borbonico oder Palazzo Pitti; so doch wie eine Sammlung Miniaturen im edlen grandiosen Styl der grossen Meister dieser Art Malerei, wie Arabesken-Miniaturen, von Correggio, Guido Reni und Albano z. B., sich zu Rafael's Malereien in der Villa Chigi verhalten. Dabei darf nicht übersehen werden, dass der grösste Naturforscher Italiens, dass Galilei — einer jener gewaltigen Schöpfer der neuern Naturwissenschaft; einer der Elohim, welche Himmel und Erde im Anfang — des 17. Jahrh. nämlich — schufen; die Theorie der Himmel- und Erd-Schöpfung schufen, — dass Galileo Galilei seine als Randglossen und kritische Epigramme hingeworfenen Betrachtungen über das Befreite Jerusalem nicht veröffentlicht hat. Angeregt wahrscheinlich durch den von Paolo Beni's „Anticrusca" (1612) wieder angefachten Streit über den Dichterrang von Ariosto und Tasso, schrieb auch Galilei seine Bemerkungen nieder, worin er in zwei Briefen an Franc. Rinucci vom 5. Nov. 1633 und den 13. Mai 1641 spricht, als von einem früheren Aufsatz, den er „Discorso" nennt, und seitdem hätte liegen lassen. (Opere a. a. O. p. 257 ff.—261). Das Manuscript galt für verschwunden, als es Abate Serassi, der Biograph Tasso's, in einer der öffentlichen Bibliotheken Roms entdeckte. An der Veröffentlichung der davon genommenen Abschrift wurde Serassi durch den Tod verhindert. Erst 1739 wurde die Schrift von Pietro Pasqualoni, einem römischen Gelehrten, in Rom herausgegeben unter dem Titel: Considerazioni al Tasso. (S. Op. d. Gal. das Avvertimento der Herausgeber dieser Opere, p. 107. 112. t. XV. und die beigedruckte Vorrede des Pietro Pasqualoni

und in rastloser Bewegung begriffen, wie Licht und Aether, erzeugt und schafft auch, gleich diesen, eine Welt von Farbenerscheinungen und bunter Fülle, eine realpoetische Farbenwelt, gerade vermöge seiner ruhelosen, allseitigen Undulation und Schwingung. In Ariosto's Orlando erscheint das ergötzliche, von der romantischen Phantasie und Gestaltung gebotene, unendliche Farbenspiel seiner epischen Bilderflucht so wenig verwirrend und verwirrt, dass die wunderbare Farbenzitterung, wie im wallenden Polychrom, wie am Pfauengefieder, zur lieblichsten Einheit und Harmonie, unbeschadet der buntschillerndsten, beweglichsten Vielfarbigkeit, verschmilzt. Ariosto's ewigflughafte, luftgauklerische Behandlung seiner Fabelwelt, wie aus der Paradiesvogelperspective — dass er schier als der eigentliche auserlesene Poet und Epiker von Aristophanes' Vögelstaat erscheinen könnte — weit entfernt, dass diese Gestaltungsweise seiner luftigen Phantasie die Erde, den festen Boden der Wirklichkeit, aus den Augen verlöre: spiegelt vielmehr sein romantisches Epos aus der Höhe, ähnlich wie der blendende Schild seines auf dem Flügelross hochschwebenden Zauberers, Atlas, die bewältigendsten Wirkungen herniederblitzt, — spiegelt uns ähnlich Ariosto's Rittergedicht aus luftiger Höhe, mit dem glänzenden Zauberschilde einer chimärenhaft mittelalterlichen Weltanschauung des Karolingischen Sagenkreises, den wunderbarsten Umschwung entgegen: den Umschwung der Ritterpoesie in die Neuzeit; in eine reale Weltgestaltung, wo jener phantastische

---

zu den Considerazioni al Tasso (Prefazione del editore Romano, del 1793. Das. 113 ff. — 119).

Die Befähigung und den Beruf des grossen Mathematikers und Physikers, des heldenmüthigen Rufers im Streit: „e pur si muove", — Galilei's Berechtigung zum Spruchrichteramte auch in schönwissenschaftlicher Kritik, bezeugt der ganze t. XV der genannten ersten Florentiner Ausgabe seiner gesammten Werke (1856), welcher, ausser den Considerazioni über Tasso's befreites Jerusalem, noch verschiedene andere schöngeistige werthvolle Aufsätze des Galilei nebst Proben seiner poetischen Begabung enthält, worunter Terzinen (ein Capitolo in biasimo della Toga) Sonette, und der Entwurf einer Komödie (Abbozzo di una Commedia). Da letzterer allem Anschein nach in den Anfang des 17. Jahrh. fällt, wird dieselbe seiner Zeit auf die Tagesordnung der Komödien des betreffenden Jahrhunderts kommen.

Fernendrang, welcher, unsrer Ansicht nach[1]), den geistigen Anstoss zur Völkerwanderung gegeben, sich in culturgeschichtlichen Ordnungen verwirklicht und consolidirt. Ordnungen von den Ritterepen nur geahnt und in mystischen Allegorien angedeutet; Ordnungen von einem staatlichen Concentrirungsbestreben, und zugleich auch von einer Unendlichkeit historischer Perspectiven, von einer Unbegrenztheit der Entwickelungen, als deren Fata Morgana gleichsam jener auf Verschmelzung der Menschengeschlechter und Stämme unbewusst hinwirkende, und in der Mystik der Ritterepen verinnerlichte Fernen- und Abenteuerdrang der Wandervölker betrachtet werden kann. Welche erstaunliche Umwandlung hat dieser in Form einer anscheinend barbarischen, beutesüchtigen Diaspora sich überstürzende Wandertrieb der Völker erfahren! In welcher überraschenden geschichtlich bestimmten Gestalt tritt er uns, am Wendepunkte zweier Zeiten, in den zwei grössten aller Entdeckungen entgegen! Beide aus dem 15. Jahrh. und auf beiden Gebieten von unermesslicher Tragweite: auf dem des Denkens und der räumlichen Ausdehnung; auf dem Gebiete des Geistes und dem seines naturwirklichen Substrates: der Erdveste. — Wir meinen die Entdeckung der Buchdruckerkunst durch den deutschen Columbus, den Columbus der geistigen neuen Welt; und die darauffolgende Entdeckung der materiellen neuen Welt, durch den geographischen Gutenberg, den Genueser Colombo, der die beiden Erdkugelhälften zu einer Verkehrsgemeinschaft der Völker durch Handelsbetriebsamkeit verknüpfte, im Wege der Kauffahrtschiffe, dieser beweglichen Holztypen des Oceans, die Länder und Völker zu industrieller Einheit, Gemeinsamkeit und Solidarität der Interessen verbrüdern: der realen Basen für die geistige Völkerverbrüderung zur staatsbürgerlichen und sittlichen Freiheit, angebahnt durch Gutenberg's Holztypen, die Schnellsegler des Gedankens. Das poetische Abbild dieser thatsächlichen Verknüpfung aller Erd- und Gedankenformen scheint uns die Unbegrenztheit und Schrankenlosigkeit des Orlando; scheint uns das unendliche Erfindungs-Wanderspiel dieses weissagenden Proteus, als romantisches Zauberepos abzuspiegeln. Ja wir dürfen den poetisch-phantastischen Reflex der grossen Weltentdeckungs-

---

1) Gesch. d. Dram. IV, 1. S. 49. u. II. S. 154.

fahrten, als deren Vorboten so viele im Mittelalter von Chinesen, Arabern, Persern und Europäern unternommene Quer- und Kreuzfahrten zu betrachten: wie z. B., um die bekanntesten von Europäern unternommenen zu nennen, die Reisen des Venezianers Marco Polo (1271); oder die des Engländers, John Mandeville (1320) — wir dürfen die poetische Luftspiegelung jenes Weltfahrertriebes in Astolfo's von Ariosto mit so sinnvoller Phantasie geschilderter Luftweltfahrt, auf dem Hippogryphen über die Erdgebiete hin, erblicken. Man erinnert sich der wunderlichen aëronautischen Insel in Gulliver's Reisen, welche, vermöge eines in der astronomischen Höhle, Flandola, angebrachten und in der Hohlkugel eines grossen Diamanten spielenden Magnetes sich senkt und hebt, je nachdem der anziehende oder abstossende Pol des Diamant-Magnetes von dem Beherrscher der Insel der Erde genähert wird. Mit dieser Luftballon-Insel, die der König über den Köpfen seiner Unterthanen schweben lässt, um sie durch beliebiges Senken und Erheben zu beherrschen und nach seinen Absichten zu lenken — mit Swifts satyrisch gemeinter Luftinsel des absoluten Willkürregiments liesse sich das Meteorische von Ariosto's in der Luft schwebendem, ironisch transscendentem Gedichte vergleichen, das durch einen ähnlichen Diamant-Magnet, als Kern, mit der Erde und der Menschenwelt in Verbindung und Wechselbeziehung bleibt und, auf und niederschwebend, sie zauberartig unter der Hochgewalt seiner Herrschaft hält.

Nur ist Ariosto's Luftinsel mit dem Magnet-Diamantkern zugleich ein Paradies, ein Garten Eden, und ihr Schwebedruck keine „Pression" auf Unterthanen-Köpfe, wie die von Swift's Königsinsel. Das Schwergefühl, das jene empfinden lässt, gleicht der süssen Beklemmung, die eine von Blumenduft geschwängerte Atmosphäre bewirkt an einem goldnen Maitag. Und sie schwebt dahin, leicht und hehr, als wär' es der Schleier, den jene Göttliche in Goethe's „Zuneigung" aus Streifen leichter Wolken und Frühlingsduft webt:

„Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit,
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit."

Und wenn es dir und deinen Freunden schwüle
Am Mittag wird so wirf ihn in die Luft!

> Sogleich umsäuselt Abendwindeskühle,
> Umhaucht euch Blumen-Würzgeruch und Duft.
> Es schweigt das Wehen banger Erdgefühle,
> Zum Wolkenbette wandelt sich die Gruft,
> Besänftiget wird jede Lebenswelle,
> Der Tag wird lieblich und die Nacht wird helle."

Oft erglüht auch Ariosto's epische Luftinsel, im Hochflug, wie ein Meteor mit wunderbarem Schimmer, und ihr Magnet-Demant scheint in eine Sternengarbe zu zerstieben, wo die Sterne gaukelnde Genien, lächelnde Amoretten. Dann leuchtet sie wieder auf:

> — — „glorreich, wie ein Flügelbote
> Des Himmels dem erstaunten, über sich
> Gekehrten Aug der Menschensöhne, die
> Sich rücklings werfen, um ihm nachzuschaun,
> Wenn er dahinfährt auf den trägen Wolken
> Und auf der Luft gewölbtem Busen schwebt."

Nur zu Elias' Feuerwagen erglüht sie nicht; so hoch, so empyrëisch hoch mag und kann sie nicht fliegen: Das leidet schon der Magnet-Demant nicht, der sie immer wieder in die Anziehungsferne der Mutter Erde zurückführt, vorbehaltlich eines kleinen Ausflugs in den Mond; aber auch nur, um alles, wie Roland's Verstand, dahin Verstiegene zurückzuholen.

Es liegt ausserhalb unserer Aufgabe eine Parallele zwischen Ariosto's und Tasso's epischen Gedichten zu ziehen. Eben so wenig dürfen wir uns hier in eine nähere Würdigung von Tasso's lyrischen und epischen Poesien einlassen. Wir berührten nur diese Punkte, um darauf hinzuweisen, wie himmelschreiend Tasso's Angreifer sich nicht blos an dem Dichter vergingen, dem unglücklichsten der Dichter, und zugleich einem der edelsten und grössten, einem der reinsten Dichtercharaktere aller Zeiten, — für seine Zeit ein wahrer Heiliger als Dichter. Wir wiesen auf Tasso's Stellung zum Inhalte seines Heldengedichtes desshalb vorzugsweise hin, um bemerklich zu machen, wie schwer jene rücksichtslosen Angreifer sich auch als Kritiker an seinem Hauptwerke versündigten, dessen Mängel sie ihm allein zur Last legten; ja die Vorzüglichkeit des Stoffes zur Verkleinerung des Dichters, als sey er demselben nicht gewachsen, hervorhoben; blind gegen

die unvergänglichen Schönheiten, die sein Befreites Jerusalem an die Spitze aller seit dem 15. Jahrh. gedichteten romantischen Epopöen stellen, Ariosto's Orlando ausgenommen.

Die Verunglimpfungen der Kleien-Kritiker erscheinen in einem wo möglich noch grelleren Lichte durch die anstandsvolle Ruhe, die lautere, von keiner Empfindlichkeit getrübte, eines grossen Mannes würdige Bescheidenheit, die Tasso in seinen aus der Irrenanstalt erlassenen Beantwortungen [1]) der Streitschriften an den Tag legte. Mittlerweile hatten die Verwendungen, Bittgesuche, drängenden Vorstellungen zu Gunsten der Freilassung Tasso's bei Herzog Alfonso sich erneuert und vervielfacht. Papst Gregor XIII., Cardinal Albano, die Grossherzogin von Toscana, der Herzog und die Herzogin von Urbino, die Herzogin von Mantua, mehrere Prinzen des Hauses Gonzaga, Tasso's treuer und gefühlvoller Freund, Scipio Gonzaga, voran, die Stadt Bergamo, -- sie alle bemühten sich bei Herzog Alfonso, um Tasso's Freigebung zu erlangen. Der Herzog versprach, hielt hin, zögerte, und der arme Tasso schmachtete nach wie vor in seinem Narrengefängniss. Als Grund von Alfonso's unbegreiflicher Hartnäckigkeit glaubt Serassi die Besorgniss des Herzogs bezeichnen zu dürfen: der gereizte Dichter möchte, nach erlangter Freiheit, mit der gefährlichsten aller Vergeltungswaffen, mit der Feder, die erlittene Unbill rächen, und die Ehre des Hauses Este durch Verletzung der einem so grossen Fürsten gebührenden Ehrfurcht gefährden. [2]) Welche fürstliche Verblendung! Als ob die Schmach, sein und seines Hauses, durch Tasso's stillschweigendes Dulden nicht erst unauslöschlich wurde. Dieses frommmüthige Erdulden versenkte das Opfer von Alfonso's Ehrenscrupeln in eine immer tiefere Melancholie, abwechselnd mit zeitweisen Delirien. Das Haus Este, in ein Narrenhaus gesteckt, würde gewiss nicht erst am Ende eines siebenjährigen Aufenthaltes daselbst in Delirien verfallen seyn. Die Organisation dieses Kopfes war eine eisenfeste, sonst müsste Tasso längst unheilbar

1) Risposta di Torquato Tasso all' Accademia della Crusca etc. Mantova 1585. 12. Apologia in difesa della Gerusalemme liberata contra la difesa dell' Orlando furioso degli accademici della Crusca etc. Mantova 1585. 12. — 2) Ch' ei non tenterebbe cosa alcuna contro l' onore e la riverenza dovuta a un s. gran principe, com' egli era. Vita p. 369.

verrückt geworden seyn, und Delirien wären sein tägliches Brod gewesen. Von solchen Anwandlungen spricht er selbst in seinen Briefen[1]; von seltsamen Erscheinungen; von einem neckischen Geist, der ihn verfolge; von nächtlichen Gesichten und Schreckbildern; Feuerflocken, die um ihn herhüpften; Funken, die ihm aus den Augen sprühten; fürchterlichen Geräuschen, gellenden Pfeifentönen, Glockengeläute, schlagenden Uhren, die eine Stunde lang hintereinander schlügen. Im Schlafe sah er ein Pferd auf sich losstürzen, und fühlte sich beim Erwachen an allen Gliedern wie zerbrochen. Man denke an Herzogs Clarence Schreckensträume im Kerker.[2] Und bei diesem waren es Träume seiner Gewissensschrecken. Den armen Tasso aber, mit der kindlichfrommen Seele, mit dem engelreinen Gewissen, ihn ängstigten nur die Wahnbilder einer leidverstörten, fieberkranken Phantasie. — Es müssten denn die Gewissensqualen seines Peinigers gewesen seyn, die, das Marteropfer mit dem Marternden verwechselnd, ihn als grausige Nachtgesichte beschlichen. „Inmitten so vieler Schauder und Schmerzen“ — schreibt Tasso an seinen Freund Maurizio Cataneo — „erschien mir die glorreiche Jungfrau Maria. Ich sah sie vor mir in der Luft schweben, das Kind Jesu in den Armen, in einem von den herrlichsten Farben leuchtenden Kreise. Ich darf daher nicht an ihrer Gnade verzweifeln.“ Von einem hitzigen Fieber ergriffen, erregte Tasso ernstliche Besorgnisse um sein Leben. Am siebenten Tage der Krankheit hatten die Aerzte schon alle Hoffnung aufgegeben. In diesem Zustande — so erzählt Serassi — rief er die heilige Jungfrau an mit einer solchen Zuversicht und Inbrunst, dass sie ihm bei wachenden Augen erschien, und ihn augenblicklich genesen liess. Ein Wallfahrtsgelübde nach Mantua und Loretto war der Dankesausdruck seines frommen Herzens, ein Sonett und ein Madrigal der poetische Dankerguss, den der Dichter seiner gnadenreichen Wunderthäterin weihte. Die Frauenhuld entblieb dem Allverlassenen auch jetzt nicht. Sie tröstete ihn in ihrer göttlichsten Gestalt, und heilte die Seelenwunden, die ihm die trügerische Gunst fürstlicher Huldinnen geschlagen.

Ein noch grösseres Wunder — ruft Ginguené — wäre es

---

1) An Maurizio Cataneo. — 2) Rich. III. I. Sc. 4.

gewesen, wenn Herzog Alfonso von so viel Leiden und Ergebung, von dem bejammernswürdigen Zustand, in den er diesen grossen Mann versetzte, sich hätte bewegen und erweichen lassen! Allein nicht Mitleid war es, was ihn zum Nachgeben bewog. Nur nachdem der Erbprinz von Mantua, Vincenz Gonzaga, Herzog Alfonso's Schwager, um die Freilassung Tasso's gebeten unter der Verpfändung seines fürstlichen Ehrenwortes: er werde Tasso in Mantua in seiner Nähe festzuhalten und so zu bewachen wissen, dass der Herzog nichts würde zu befürchten haben — da erst wurden Tasso, nach einer Gefangenschaft von sieben Jahren, zwei Monaten und einigen Tagen, die Bande gelöst. Er durfte die Irrenanstalt von St. Anna verlassen, und reiste mit seinem Befreier ab nach Mantua. Seine letzte Bitte, eine Abschiedsaudienz beim Herzog, wurde ihm abgeschlagen. Es war sein letzter, sehnlichster Wunsch. „Wer das menschliche Herz kennt" — mit dieser Betrachtung schliesst Ginguené diesen Lebensabschnitt Tasso's — „der wird sowohl diesen Wunsch als die Versagung desselben begreifen." Den Wunsch begreift man von einem Herzen wie Tasso's; auch die Nichtgewährung von einem Herzen wie das des Herzogs. Was aber das menschliche Herz anbetrifft, so schlug es einzig nur in der Brust des Dichters. Die verweigerte Abschiedsaudienz — trefflicher Schluss, zum vierten Act einer Tragödie: „Tasso!"

Tasso's Ankunft in Mantua glich einem Triumphzug; sein Empfang in dem fürstlichen Palaste daselbst der festlichen Begrüssung eines erlauchten Gastes. Die ganze vornehme und gebildete Welt von Mantua drängte sich um den ruhmreichen Dichter, dessen Lorbeerkrone der Herzog von Ferrara so reichlich mit Dornenzweigen durchflochten hatte. Für die Pflege von Kunst und Wissenschaft, mehr noch für die ihrer Vertreter, mochte das kleinstaatliche Viel-Fürstenwesen zuweilen wohlthätig wirken. Der gegenseitige Neid und Wetteifer der kleinen Herren kam den Dichtern, in Italien namentlich, manchmal zu gute. Doch möchte das Enghöfische jene Vortheile wieder so einschränken, dass gerade der Dichter, der ja mit dem Könige auf der Menschheit Höhen wohnt, es vorziehen muss, lieber, wie Moses mit dem HErrn *auf Sinai*, mit Einem grossen Herrn auf jenen Höhen zu hausen, als mit einem Dutzend kleiner. Am besten jedoch, der Dichter

schwebt als freier, unabhängiger Geist um der Menschheit Höhen, und krönt sie mit seinem erleuchtenden Golde.

Am Hofe von Mantua brachte Tasso sein Trauerspiel, Torrismondo, zu Ende, das er dem Prinzen von Mantua, seinem Befreier, bei dessen Regierungsantritt (1587), als Huldigungsdank überreichte. Wir werden nicht versäumen, Tasso's romantische Tragödie auch unsererseits den Lesern bei schicklicher Gelegenheit zu überreichen. Mit der Befreiung aus siebenjähriger Haft hatte der gute Fürst von Mantua leider auch nicht zugleich den Dichter von seiner Schwermuth und seiner körperlichen Zerrüttung, die in Folge der langwierigen Gefangenschaft unheilbar geworden, befreien können. Wie blühende Thäler, kleine Gebirgsseen von giftigen Nebeln heimgesucht werden; in reichen Schachten voll Goldstufen tödtliche Brodem und Schwaden hausen; wie jener goldene, mit kostbarem Gestein besetzte Zauberkelch bei Bojardo in der Hand der geistercitirenden Zauberin, Dragontina, von höllischen Dämpfen umwallt wird, durch welche die Pracht des Gefässes nur flüchtig blitzt: so stieg immer wieder in Tasso's Gemüth der Dämon des Trübsinns empor, der gleichsam den Schatten des St. Annaspitals über seinen Geist warf. In solchen Stimmungen erfasste ihn eine Unruhe, ergriff die kindlich fromme, geduldsamste Dichterseele, man möchte sagen, das Fluchgeschick des Ewigen Juden, das ihn widerstandslos hinaustrieb und fortriss in irre Flucht. So verliess er plötzlich auch Mantua, wo er aufgehoben war, wie in Abrahams Schooss, und eilte, von Huldigungen der durchzogenen Städte und der Bevölkerungen begleitet, nach Rom. Aus Rom, wo „die Steine reden", und die Menschen zu kaltem Marmor verstummen, trieb ihn diese glatte Schroffheit nach Neapel. Hier erholte er sich wieder; hier ging ihm das Herz wieder auf an dem liebreichen Empfang, den er bei Freunden und Bewunderern fand; worunter Giov. Batt. Manso, Marchese della Villa, der ihm in seiner Lebensbeschreibung Tasso's das erste Denkmal nach dem Tode setzte. In Neapel entwarf er sein grosses, auf den Wunsch der Mutter des Marchese della Villa gedichtetes, didaktisch-theologisches Poem: Le Sette Giornate, „Die Sieben Tage", das die Weltschöpfung behandelt, in versi sciolti, deren es über 8000 zählt. Anfangs 1594 hatte er bereits die ersten zwei Bücher fertig. In Neapel, im Hause

seines Freundes, Manso, arbeitete Tasso auch seine Gerusalemme liberata in die Gerusalemme conquistata (Das eroberte Jerusalem) um; eine verunglückte Umgestaltung; ein Werk seiner tiefen Verstimmung gegen das Haus Este, worin er alle Stellen, die auf dasselbe Bezug hatten, tilgte, und mit denselben zugleich allen Schmelz der innigen Begeisterung, die ihm jene Stellen eingegeben. Auch die sonstigen Veränderungen sind grösstentheils vom Uebel. Schlimmer berathen, als jener Bildhauer, der aus Aerger über den Besteller die Statue zerschlug, löschte Tasso die Erinnerungen an Ferrara mit Pinselstrichen aus, die sein Meisterwerk verunstalteten. Zum Glücke bildet diese umgekehrte Palinodie ein Werk für sich, und konnte vergessen werden; der deckende Ueberzug ist verwittert. Der Palimpsest hat sich selbst wieder hergestellt zu seiner ursprünglichen Grundschrift: der Gerusalemme liberata.

Die Canzone womit Tasso die Inthronisation Papst Clemens' VIII. (1592) begrüsste, die nicht blos in Rom, die von ganz Italien mit Beifallsjubel aufgenommen ward, entzückte den neuen Papst dermaassen, dass er den Dichter nach Rom berief. Auf der Hinreise begegnete ihm das Abenteuer mit dem Räuberhauptmann, Sciarra, der, als er Tasso's Namen erfuhr, dem Dichter die grössten Ehren bezeigte; ihn nicht nur frei und unberaubt ziehen liess, ihm auch eine Schutzbegleitung und seine Dienste anbot. Sciarra und der Herzog von Alfonso mussten von Rechtswegen ihre Berufe gegenseitig austauschen.

In Rom wurde Tasso von den beiden Neffen des Papstes, Pietro und Cinthio Aldobrandini, die herzlichste Aufnahme zu Theil. Cinthio, der seine Wohnung im Vatican dem Dichter zur Verfügung stellte, fasste für ihn die zärtlichste Freundschaft. Hier legte Tasso die letzte Hand an sein „Erobertes Jerusalem“[1]), das er seinem Freunde, Cinthio Aldobrandini, der bald darauf Cardinal wurde, zueignete. Doch auch diessmal liess es ihn in Rom nicht länger weilen. Er kehrte nach Neapel zurück, wo er den Sommer zubrachte. Cardinal Cinthio wollte ihn aber durch-

---

1) Im Dec. 1592. Das Werk erschien unter dem Titel: Di Gerusalemme conquistata del Sig. Torq. Tasso. Libri XXIV. Roma 1593.

aus wieder in Rom haben. Um Tasso dahin zu ziehen, kam der Cardinal auf den Gedanken, die seit Petrarca[1]) in Vergessenheit gerathene Ceremonie einer Dichterkrönung auf dem Capitol zu Ehren Tasso's wieder aufzufrischen. Der Papst erliess zu dem Zwecke das von seinem Neffen erbetene Decret. Der Cardinal beeilte sich, seinen Freund Tasso davon in Kenntniss zu setzen. Dieser glaubte, den Freundschaftsantrag nicht ablehnen zu dürfen, wiewohl die Auszeichnung an sich ihn nicht sonderlich rührte. Gegen Manso soll er beim Abschied die ahnungsvolle Aeusserung haben fallen lassen: Er glaube schwerlich, die ihm zugedachte Ehre der Krönung zu erleben.

Vor den Stadtthoren feierlich empfangen (Nov. 1594) und im Triumph von der zujauchzenden Bevölkerung nach dem Vatican geleitet, wurde Tasso von den beiden jungen Cardinälen (Aldobrandini) am andern Morgen gleich dem Papste vorgestellt, der ihn mit den Worten begrüsste: „Ich verleihe euch die Lorbeerkrone, damit diese so viel Ehre durch euch empfange, als sie denen verschaffte, die sie vor euch erhielten." Um der Feier den Charakter eines allgemeinen Volksfestes zu geben, hatte der Cardinal Cinthio die Ceremonie bis zum Frühjahr verschoben. Beim Beginn des neuen Jahres (1595) fühlte aber Tasso schon seine Kräfte so erschöpft, dass er sich selbst aufgab. Im Verhältnisse als sein Geschick eine mildere Gestalt annahm, schienen seine Kräfte zu erlöschen. Er liess sich nach dem Kloster St. Onofrio, auf dem Janiculum, bringen; nicht blos der gesunden Luft wegen, wie er in seinem letzten Brief an seinen Freund Constantini in Ferrara aus dem Kloster schreibt, „sondern um von dieser erhabenen Stelle aus, unter den Gesprächen mit den heiligen Klosterbrüdern, sich mit dem Himmel in Verbindung zu setzen." Dahin kehrte auch seine fromme Dichterseele ein, am 25. April 1595.

Tasso hatte ein Alter von 51 Jahren, 1 Monat und einigen

---

1) Eine Schilderung der Krönung Petrarca's auf dem Capitol giebt Muratori T. XII. Rer. Ital. Script. aus den Annali des Lodovico Bonconte Monaldeschi. Abgedruckt auch in Discorso di Guglielmo Manzi sopra gli spettacoli, le Feste, ed il Lusso degl' Italiani nel seculo XIV. Roma 1818. Illustraz. II. p. 110 f.

Tagen erreicht. Er gehört zu den auserlesenen Dichter-Märtyrern, deren jährliche Gedenkfeier die Völker an einem Allerdichterseelentage begehen sollten. Es gäbe eine stattliche Gemeinschaft von Märtyrer-Heiligen, vom Bettler Homer bis auf Friedrich Schiller, dessen Gebeine, nach einem Leben voll Kümmernisse, häuslicher Sorgen und Körperleiden, aus einer Knochengrube, wo sie mit andern Todtengebeinen vermischt lagen, erst herausgefunden werden mussten — disjecta membra poetae — um sie würdig zu bestatten. Und wer steht uns dafür, dass die in dem schwarzen Schillersarge in der Weimarer Fürstengruft ruhenden Gebeine auch wirklich Schiller's sind, Bein von seinem Bein? Es wäre ein grauenvoller Spass von Freund Hain, wenn auch der Schädel, den Goethe, ob er gleich der Leiche nicht gefolgt war, mit den ergreifend-herrlichsten Terzinen gefeiert und durch das schönste Dichterfürstenwort geehrt: „Wie bin ich werth, dich in der Hand zu halten?" — wenn trotzdem auch der Schädel ein untergeschobener wäre, und Gott weiss welchem — um Himmelswillen, nein! um der herrlichen Terzinen willen, nein! —

Tasso's Leiche erhielt die grössten Bestattungsehren, aber kein Grabmal. Cardinal Cinthio, um die Krönungsfeier so grausam getäuscht, wollte wenigstens die Leiche des Dichters mit allem Bestattungsglanz umgeben. Der Leichnam mit einer römischen Toga bekleidet, und mit Lorbeer bekränzt, wurde auf einem Paradebett öffentlich ausgestellt, durch die vornehmsten Strassen Roms in Procession getragen und vom ganzen Palatinischen Hofe begleitet; dann nach St. Onofrio zurückgebracht, und in der kleinen Kirche dieses Klosters begraben. Cardinal Cinthio kündigte seine Absicht an, dem Dichter ein prachtvolles Grabmal errichten zu wollen. Zwei Redner bereiteten feierliche Grabreden vor, eine in lateinischer, die andere in italienischer Sprache. Junge Dichter fertigten Verse und Inschriften für das beschlossene Denkmal, das aber nun vollständig überflüssig geworden. Der Cardinal hatte das vereitelte Dichterkrönungsfest durch eine prunkvolle Beisetzung wettgemacht; die Leiche Tasso's war mit den letzten Ehren einer imposanten Bestattungs-Ceremonie abgefunden; das Grabmal-Project durfte daher ein todtgeborenes Kind bleiben und als solches begraben werden. Als der Marchese della Villa, Tasso's mehrgedachter Freund und erster Biograph, einige Jahre

später Tasso's Grab besuchte, und entblösst selbst von Grabstein und Inschrift fand, hielt er, schmerzlich davon betroffen, bei dem Cardinal Cinthio um die Erlaubniss an, auf seine Kosten dem Dichter einen Denkstein setzen zu dürfen. Der Cardinal schlug die Bitte ab mit dem Bemerken: einer so heiligen Pflicht dürfe kein Anderer als Er genügen. Der Marchese musste es zunächst bei einer kleinen Marmortafel bewenden lassen, welche die Klostergeistlichen, auf seine Bitte, an Tasso's Grab anbrachten mit der Inschrift: Torquati Tassi Ossa Hic jacent. Hoc ne nescius Esses Hospes Fratres hujus eccl. PP. M.DC.I. „Hier ruhen die Gebeine des Torquato Tasso. Damit du, Fremdling, diess erfahrest, setzten die Brüder dieser Kirche diesen Denkstein. 1601.“ Nach acht Jahren endlich, da Cardinal Cinthio noch immer auf die Erfüllung seiner heiligen Pflicht warten liess, nahm ein anderer Kirchenfürst, Cardinal Bevilacqua, der mit Tasso's Familie in engen Beziehungen gestanden, diese heilige Pflicht zu Herzen, und liess dem Tasso ein von dessen Marmorbüste gekröntes und mit einer sehr schmucken und sehr langen Inschrift versehenes Grabmal errichten, das die kleine Kirche von St. Onofrio zu einer der besuchtesten Wallfahrtsstätten Roms machte.

Tasso war von hohem Wuchse. Manso sagt: er hätte unter den Grossgewachsensten noch 'der Flügelmann scheinen können. Von Gesicht war er blass; Nachtwachen, Kummer und Leiden hatten es gebleicht. Er hatte einen grossen Kopf, am Scheitel ein wenig flach; breite, offene, fast ganz kahle Stirne. Haar- und Bartfarbe dunkelblond; schwarze, kräftig gewölbte, etwas dichte Augenbrauen; die Augen gross, von einem sehr lebhaften und doch sanften Blau; der Blick voll Ernst; oft himmelwärts gerichtet. Die Wangen hager, die Nase lang, ein wenig gebogen; der Mund gross, die Winkel emporgehoben, wie beim Löwen. Die Lippen fein und blass[1]); die Zähne wohlgereiht, breit und weiss. Er lächelte nur selten; lachte nie laut auf. Seine Stimme war

---

1) Das ähnlichste Portrait dürfte wohl das Brustbild zeigen, das in Alberti's Manoscritti sich als Titelkupfer darstellt, und das nach der Todtenmaske gezeichnet ist, welche sich in dem Convent von St. Onofrio zu Rom befindet, wie die Unterschrift besagt.

hell und klangvoll; die Zunge aber etwas schwer. In mehreren seiner Briefe klagt er selbst über sein Zungenhinderniss (impedimento di lingua), und über sein kurzes Gesicht. Von wohlgeformtem Gliederbau, ungeachtet der Körperlänge, zeigte er sich in allen Leibesübungen, Fechten, Reiten, Lanzenbrechen u. s. w. gewandt. Er besass persönlichen Muth und erprobte ihn mehrfach. In seiner ganzen Erscheinung lag etwas Edles und Anziehendes, und flösste auch demjenigen, der nicht durch sein ausserordentliches Verdienst voreingenommen war, Wohlwollen und Achtung ein. Tasso's Seelen- und Herzenseigenschaften übertrafen die Vorzüge seiner äusseren Persönlichkeit noch bei weitem. Sämmtliche Lebensbeschreiber stimmen in dem Lobpreis seines grossen und reinen Charakters überein; seiner Aufrichtigkeit, seiner Wahrheitsliebe, unverbrüchlichen Worttreue, Unempfänglichkeit für gehässige Empfindungen; seiner Lauterkeit, die jedes Rachegefühl, jede Böswilligkeit aus seinem Herzen ausschloss. Seine Anhänglichkeit an seine Freunde; seine Geduld in Leiden; seine Sanftmuth, Mässigkeit, aufrichtige Frömmigkeit, die Reinheit seines Lebens und seiner Sitten, waren musterwürdig. Ein hohes Selbstgefühl, das ihn mit Abscheu gegen Alles erfüllte, was einer Niedrigkeit gleichsah, mochte zuweilen als Stolz erscheinen. Allein, wenn er den leisesten Schein von Erniedrigung oder Geringschätzung nicht ertragen konnte, und wenn er die ihm gebührende Rücksicht fordern zu müssen glaubte; so wusste er auch die Rücksichten zu beobachten, die er Anderen schuldig war. Er bezeigte den Fürsten die Ehrerbietung, die ihnen gebührte; allein er fühlte sich allen Uebrigen ebenbürtig; und liess sie dieses Selbstbewusstseyn in dem Maasse empfinden, als sie die Gunst, die sie am Hofe geniessen mochten, gegen ihn hervorkehrten.

Einfach, aber reinlich in seinem Anzug, war er inmitten des Hofprunkes und der verschwenderischen Pracht gewöhnlich schwarz gekleidet. Er besass immer nur einen einzigen Anzug, den er an Arme verschenkte, wenn er sich einen neuen machen liess. Desto reicher war seine Garderobe an feiner Wäsche; er trug sie nur rein und blank. Sein Betragen war massvoll, bescheiden und schweigsam; mehr das eines Philosophen als Dichters. Er zog die Stille und Einsamkeit dem Weltgeräusche vor; unter Freun-

den aber, im gewählten Kreise, insbesondere in Gesellschaft liebenswürdiger Frauen, belebte sich sein Gespräch, legte er den philosophischen Ernst ab, und konnte eben so heiter wie anmuthig schäkern und scherzen. Was Tasso's poetisches Genie anbetrifft, so möchten wohl wenige das seine an Umfang, Reichthum und Hoheit übertroffen haben.[1]) Sein Gedächtniss besass eine ungemeine Fassungsschnelle und eine unglaubliche Kraft des Festhaltens. Verse schrieb er nur dann nieder, wenn er eine zahllose Menge im Kopfe beisammen hatte. Diese Fähigkeit hatte infolge seiner Missgeschicke am meisten gelitten. In den letzten Jahren klagte er öfter über den gänzlichen Verlust dieser Gabe. Sämmtliche Charakterzüge, sein Herz wie sein Genie, sein Leiden wie sein Schaffen, sein schwärmerischer Ernst wie seine schicksalvolle Schwermuth, sie kennzeichnen ihn als einen providentiellen, von Natur und Vorsehung zu einer ausserordentlichen, beispielwürdigen Persönlichkeit erlesenen und geweihten Menschen.

Unter den poetischen Schöpfungen Tasso's sind es die dramatischen, mit denen wir uns ausschliesslich zu befassen haben; zunächst mit seinem schon erwähnten 1573 in Ferrara aufgeführten Schäferdrama,

Aminta.

Tasso, damals im 29. Jahre, durchlebte selbst in seinem Innern seine idyllische Epoche, sein goldenes Zeitalter, wofür ihn auch Goethe in seinem „Tasso“ so wunderschön schwärmen lässt. Noch hatte keine Schwermuthwolke ihre Schatten über diese hirtlichfrohe Seelenstimmung geworfen. In seinem Hirtendrama spiegelt sich der flüchtige Silberblick seines eigenen Lebens. Aminta ist kein blosses Kunstwerk; als poetisches Lebensbild des Dichters ist es gewissermassen ein Naturproduct, und zeichnet sich schon dadurch vor anderen Pastoralen aus, auch vor der bedeutendsten derselben, vor Guarini's Pastor Fido z. B., weil sie allesammt vorzugsweise als Kunststudien zu betrachten. Gerade das poetisch-Persönliche im Dichtwerk prägt diesem das Siegel der Dichterweihe auf; nicht die gerühmte, von der subjectiven Stimmung des Dichters losgelöst seyn sollende Objectivität. Die Forderung

1) Ginguené a. a. O. p. 310.

geht nur dahin: dass das poetische Subject selbst einen objectiven, allgemeingültigen Gehalt ausspreche, eine poetische Persönlichkeit eben aus der Dichtung hervorschimmern lasse. Daher der wundersame, zwiefache Reiz, den die ersten Producte grosser Dichter ausüben. In solchen Werken ist noch ein sympathischer Hauch, ein Herzschlag des Dichters selbst zu spüren, der in spätern, nach Kunstbegriffen reiferen und vollendeteren Schöpfungen immer mehr zurücktritt. Die poetisch herrlichste aller Liebestragödien, Romeo und Julia, dadurch, durch diese darin sich offenbarende Subjectivität des Dichters, wirkt sie so zaubervoll, so seeleninnig und süssmächtig. Hier vernehmen wir noch die Stimme des sichtbar gleichsam in seinem Paradiese wandelnden Dichters, wie Adam und Eva die Stimme Gottes hörten, „der im Garten ging, da der Tag kühle worden war."

Ein besonderer Vorzug des Aminta ist die Einfachheit der Fabel:

Schäfer Aminta, Enkel des Pan, liebt die spröde Jagdnymphe Silvia, deren Mutter die Tochter des Flusses ist, welcher die Landschaft, wo das Drama spielt, durchströmt. Fluss und Landschaft sind nicht näher bezeichnet; die Oertlichkeit tritt jedoch so kenntlich hervor, dass Silvia's Grossvater sich auf den ersten Blick als Fluss Po, der Schauplatz als die Umgegend von Ferrara, die Schäferwelt als der idyllisch galante Hof des Herzogs Alfonso darstellt. Tasso selbst erscheint darin als Hirte Tirsi, Aminta's Freund, und nebenbei als resignirter Liebesschäfer. Wir haben somit auch hier nur ein figürliches Arkadien vor uns. Die Pastorale ist eine durchsichtige Hülle für die Liebesleiden und Freuden eines feingebildeten Hofes, der die Galanterie als Naturcultus feiert, und eine zarte Herzensintrigue poetisch geniesst in Form ländlicher Unschuld. Unser Dichter führt daher auch als den Vorredner (Prologo) seines Hirtendrama's Gott Amor im Schäferkleide ein, der sich vom Hofe aufs Land begiebt, wie etwa der Herzog selbst mit Prinzessinnen und Hofgefolge zur Sommerszeit den Palast in der Residenz, Ferrara, verlässt, und eines seiner Lustschlösser, Belriguardo z. B., bezieht. Der als Schäfer verkleidete Liebesgott stellt seine Uebersiedlung aufs Land so dar, als entfliehe er seiner Mutter, der Göttin Venus, welche aus Eitelkeit und Ehrgeiz ihn ausschliesslich am

Hofe festhalten, und seine Pfeile einzig auf fürstliche und vornehme Hofherzen gerichtet wissen möchte, die bäuerischen Herzen seinen jüngern Brüdern, den Amoretten, überlassend. Er aber liebe freie Jagd, und wolle nun, unbelästigt von dem Ansinnen seiner Mutter, zur Abwechselung in Wäldern pürschen, und seine Beute unter Landleuten und Schäfern holen. Um für seine Mutter, die ihn aufsuche, unkenntlich zu bleiben, habe er seine Abzeichen, Flügel, Köcher und Bogen abgelegt. Doch erscheine er nicht unbewaffnet; denn seine Fackel, in diesen Schäferstab, den er trage, umgewandelt, verbreite unsichtbare Flammen; und dieser obgleich nicht goldgespitzte Pfeil treffe so unfehlbar, wie je. Derselbe wird seine Wirkung an der sprödesten aller Nymphen erproben. Zu dem Zwecke beabsichtigt er, sich unter die Hirten zu mischen und als Einer der Ihrigen Theil an ihren ländlichen Festspielen und Tänzen zu nehmen. Doch werde er seinen Götteradel nicht verläugnen, den er gleich im Beginne des Prologs mit den Worten angekündigt: Unter der Schäferhülle sey nicht etwa „ein bäuerischer Gott verborgen, oder so Einer aus dem Pöbel der Götter; sondern Einer von den Grossen und der Mächtigste der Himmlischen.“[1]) Ein hochgesippter Vollblut-Gott, wie es sich von einem herzoglich Ferraresischen Hof-Amor von selbst versteht, der aber, die ihm angedichtete Blindheit Lügen strafend, hellsichtiger, vorurtheilsfreier und aufgeklärter als seine Mutter, keinen Unterschied zwischen Hirten und Helden anerkennt, und ländliche Schalmeyen den gelehrtesten Leyern ebenbürtig macht.[2])

---

1) — non mica un Dio
Selvaggio, o' della plebe de gli Dei;
Ma trà grandi, e celesti il più potente ...

Von „Götterpöbel“ spricht schon Ovid:

Nec de plebe Deo, sed qui caelestia magna
Sceptra manu teneo. Ovid Metam. I. v. 595.

Und Ibis v. 79:

Vos quoque plebs Superum Fauni, Satyrique, Laresque.

Vgl. Aminta Favola Boscareccia etc. con annotationi d' Egideo Menagio. Parigi 1655.

2) — ovunque i mi sia, io sono amore
Nè Pastori non men, che ne gl' Heroi;

Sogar die gelehrteste Leyer der lieblich flötenden Schalmey täuschend ähnlich erklingen lässt, wie Tasso's Leyer beweist, wenn man seinen Aminta mit dem Commentar des Menage liest.

Aminta liebt also die sprödsinnige Silvia, mit der er zusammen auferzogen worden, und an deren Spielen und Uebungen er Theil genommen. Ein ihr abgelisteter Kuss setzte vollends sein Herz in Flammen. Das Geständniss seiner Liebe gereicht ihm zum Verderben. Silvia entzieht ihm ihren Umgang und weist ihn aus ihrer Nähe. Aminta klagt sein Missgeschick seinem

---

E le disagguaglianza de' sogetti,
Come à me piace agguaglio: e questa è pure
Suprema gloria, e gran miracol mio
Render simili a le più dotte Cetre
Le rustiche Sampogia ...

In einer deutschen Uebersetzung des Aminta vor hundert Jahren (Berlin 1766 bei Joachim Pauli, Buchhändler) sind obige elfsilbige versi sciolti in folgende gereimte mit kürzern jambischen Versen abwechselnde Alexandriner umgeteutscht:

„Weil ich stets Amor bin, wo ich mich nur befinde,
Und Schäfer eben so, als Helden überwinde.
Des Standes Unterschied, mach ich in allen gleich,
So wie es mir gefällt.
Diess ist das Wunderwerk, das Glück in meinem Reich,
Dass eine Feldschalmey zur Laute sich gesellt."

Der letzte Vers ist ungereimt gereimt; richtiger wäre:

Dass die Schalmey sich gleich gelehrten Lauten stellt.

Von solchem sinnwidrigen Gereimsel wimmelt es in dieser, so viel uns bekannt, einzigen deutschen Uebersetzung von Tasso's in stylistischer Beziehung unübertroffenem Aminta. Die deutsche Sprache kann sich keiner zwei Uebersetzungen der beiden grössten Meisterwerke der dramatischen Pastoralpoesie, des Aminta von Tasso, und des Pastor Fido von Guarini, rühmen, wie die spanische Sprache, die eine Uebersetzung des Aminta von D. Juan de Jaúregui und des Pastor Fido von Doctor Cristóbal de Figueroa aufweist, welche es zweifelhaft lassen — rühmt einer der feinsten Kenner in literarischen Dingen, Don Quijote nämlich — welches die Uebersetzung sey, und welches das Original: — „los dos famosos traductores, el uno el doctor Cristóbal de Figueroa en su Pastor Fido, y el otto D. Juan de Jaúregui en su Aminta, donde felizmente ponen en duda cúal es la traducion, ó cuál el original." Don Quijote II. cap. LXII. *p. 627 (obras* de Miguel de Cerv. Saavedra. T. I. Par. Boudry 1845.)

Freunde, Tirsi. Dieser gewinnt die Dafne, Silvia's Gespielin. Dafne theilt dem Aminta mit: Silvia bade um die und die Stunde in der Diana-Quelle ganz allein. Der Wink sagt Alles. Aminta schwankt einen Augenblick, geht aber doch hin zur Badestelle; findet Silvia zwar in bademässigem Zustande, aber ohne Bademantel, und nicht im Bade und auch nicht allein, sondern einen Satyr vor ihr; sie selbst an einem Baum festgebunden; Arm- und Fussbänder ihr einziges Costüm. Ist das nun ein Hof-Satyr oder der reine Natur- und Waldmensch? Das Festbinden an den Baumstamm spricht für den Waldmenschen; die Anstalten die das Halbthier unmittelbar nachher trifft, für den Cavalier mit dem Bocksfuss. Dass es bei den blossen Anstalten bleibt, verdankt Silvia lediglich dem Pfeil, den Aminta auf das Doppelgeschöpf von Hof- und Waldmann abdrückt. Ersterer entflieht auf den Bockfüssen des letztern. Der Schäfer bindet die Nymphe los mit aller in einer solchen Situation möglichen Zartheit und Schonung. Silvia, kaum losgebunden, wie ein gejagtes Reh auf und davon und verschwunden, eh' sich Aminta umsieht. Natürlich kommt das nicht auf der Bühne vor; sondern wird blos von Tirsi dem Choro erzählt. Aber auch so bleibt es ein Cabinetsstückchen, das besser in Gresset's „Vert-Vert" passt, als in Tasso's idyllisches Meisterstück. Trotz aller Seelenkeuschheit eines ächten Dichters, kann Tasso, als Italiener und Hofdichter, doch nicht umhin, ab und zu mit Giulio Romano's Sonettenpinsel zu malen.

Aminta, trostlos über die entflohene Schöne, bleibt taub gegen Dafne's Zuspruch, die ihn aufzurichten sucht mit der Hoffnung und Inaussichtstellung „dessen, was er an der schönen Hüllenlosen geschaut." Worauf Aminta entgegnet:

> Der Lieb' und meinem Missgeschick erschiene
> Als voll nicht meines Elends Maass, wenn mir
> Nicht auch vollständig ward gezeigt,
> Was dennoch mir entzogen blieb.[1])

---

1) Dafne. — fia premio de la speme —
Quel, che vedesti nella bella igunda.
Aminta. Non pareva ad Amor ed a mia Fortuna
Ch' a pien misero fossi, s'anco a pieno

Hätte der angeschossene Waldmann, der Satiro, betrübter jammern können? Da kommt nun zwar die Botin (Messagiera) Nerina mit der Entsetzenspost hergerannt: Silvia, die im Naturzustand sich in ihre, Nerina's, Hütte, geflüchtet, und, kaum angekleidet, sich zu den Gespielinnen gesellte, um mit ihnen eine lustige Wolfsjagd abzuhalten, hätte sich in einem Dickicht verirrt, wohin sie dem gehetzten Wolfe ganz allein gefolgt war. Nerina dringt der Herrin nach — erblickt Silvia's Jagdspiess am Boden liegend, in einiger Entfernung den weissen Kopfschleier, und sieben Wölfe um eine Blutstelle versammelt, neben nackten Knochen.[1]) Da Silvia unsichtbar blieb; musste Nerina in diesen schaudervollen Spuren Silvia's Ueberreste erkennen. Aminta glaubt dasselbe und stürzt davon, um sich den Tod zu geben, nachdem er diess in eben so schönen als rührenden Halb- und Ganzversen vom melodischesten Tonfall angekündigt.[2])

Non mi era dimostrato
Quel, che mi era negato. Atto III. Sc. 2.

Der Reimer um jeden Preis, vor hundert Jahren, hat das in folgende Reime gebracht, und gar nicht schlecht:

„Mein Elend schien der Lieb' und meinem Glück
Noch nicht den höchsten Grad erreicht zu haben,
So lang es mir durch Ränk' und Tück
Das mir Verweigerte noch nicht gezeigt,
Um durch gereizten Durst tyrannisch mich zu laben."

Wohl verdienten die beiden weltberühmten italienischen Schäferdramen noch jetzt, die Uebersetzungsmeisterschaft unserer namhaftesten Verskünstler, eines Heyse, Geibel, Freiligrath, Bodenstedt, zu erproben.

1) — vidi sette lupi
Che leccavan di terra alquanto sangue
Sparto intorno a cert' ossa affatto nude.

„Erblickt ich sieben Wölf', die gierig Blut aufleckten,
Das bei den Knochen rum verspritzt."

1766 war „rum" für rundum ein geschmackvoller Lakonismus.

2) Auf Dafne's Hülferuf: „Der Silvia wird Gewalt angethan" (Silvia è sforzata) stürzen Aminta und Tirsi herbei:

Da sahen wir das Mägdlein, wie sie Gott
Erschaffen, fest an einen Baum gebunden
Mit ihrem eignen Haar als Bindeseil:

Es versteht sich von selbst, dass **Silvia** nicht von den Wölfen verspeist worden. Dergleichen verträgt die Pastorale nicht so gut, wie das mythologisch-didaktische Poem der Ovid'schen „Metamorphosen“ das tragische Schicksal von Pyramus und Thisbe. Satyr und Wolf dürfen beide in der Pastorale ihre Lust nicht büssen. In der ersten Scene des vierten Acts erzählt **Silvia** selbst der **Dafne** und dem **Chor** ihr Abenteuer mit dem gejagten Wolf, dem sie, um ihre Person zu retten, den Schleier überliess. Mehr hatte, dank Aminta's Wurfspiess, auch der Satyr nicht erbeutet. Silvia erfährt Aminta's Verzweiflung und seinen Entschluss, sich das Leben zu nehmen. Diesem Liebesbeweise widersteht nicht länger Silvia's verschlossenes Herz. Im Begriffe, mit Dafne den Unglücklichen aufzusuchen, hört sie von einem Schäfer, es sey zu spät. Er selbst habe den Verzweifelten von einer **Felsspitze** sich in den vorbei strömenden Fluss stürzen sehen. Vom tiefsten Reueschmerz ergriffen bricht **Silvia** in die herz-

---

Ihr eignes Haar umschlang mit tausend Knoten
Des Baums Gezweige, und ihr schöner Gürtel,
Des jungfräulichen Busens keuscher Hüter,
Er musst' als Helfer bei der Schandthat dienen:
Die Händ' ihr fesseln an den harten Stamm.
Der Baum selbst reichte Bande dar für sie.
Denn ein aus dünnem Zweig gewundnes Bastseil
Umflocht jedeines ihrer zarten Beine.
Und vor ihr sahn wir einen garst'gen Satyr,
Der mit dem Binden eben fertig wurde. . .

Ecco miriamo a un' arbore legata
La Giovinetta ignuda come nacque,
Et a legarla fune era il suo crine:
Il suo crine medesmo in mille nodi
A la pianta era avvolto: e 'l suo bel cinto,
Che del sen virginal fù pria custode,
Di quello stupro era ministro, et ambe
Sue mani al duro tronco le stringea;
E la pianta medesma havea prestato
Legami contra lei; ch' una ritorta
D'un pieghevole ramo havea a ciascuna
De le tenere gambe. A fronte, a fronte
Un Satiro villan noi le vedemmo,
Che di legarla pur allhor finia . . . .

erschütterndsten Klagen aus, und eilt dann mit Dafne an den Schreckensort, um die zerschmetterte Leiche zu bestatten, und dem treuesten der Liebesschäfer in den Tod nachzufolgen.

Allein die Pastorale verträgt auch solche Katastrophen nicht. Sie liebt unblutige, beglückende Ausgänge wie das indische Drama, welches denn auch dem Wesen nach Hirtendrama, Hofpastorale, geblieben, obschon die Hirten darin Völkerhirten, und die Hirtinnen Pflegetöchter frommer Einsiedler, und Kinder himmlischer Tanznymphen sind. Tasso's Genie hatte Etwas von diesem indischen Pastoralencharakter; er war zum idyllischen Dichter angelegt und wer weiss, ob nicht sein Hinausstreben über diese Gattung mit sein Unglück verschuldet. Sein Aminta traf im Sturze auf einen liebreichen Strauch, der ihn auffing. Silvia kommt dazu, wie Hirten den Ohnmächtigen ins Leben zurückrufen. Als Aminta die Augen aufschlägt, findet er sich in Silvia's Armen, die ihn mit Thränen und Küssen bedeckt. O Himmelsbalsam, o süsser Lohn treuer Schäferliebe! So gut ward es dem armen Tasso nicht. Der Strauch, auf den er von der Höhe niederstürzte, war ein Dornenstrauch, voll schrecklicher Stacheln; und selbst der Dichterlorbeer kam zu spät, um das wunde, bluttriefende Haupt mindestens ein wenig weicher zu betten. Glückseliger Aminta, der in den Armen einer sprödherzig geschienenen Geliebten erwacht, um als ihr Gatte an ihrem zärtlichen Busen liebewonnenselig einzuschlummern! himmelstrunken von dem Götterlohn, den ihm Dafne, die kluge Dafne, vorhergesagt:

— Fia premio de la speme —
(Se vivendo, e sperando ti mantieni)
Quel, che vedesti nella bella ignuda.

In vorhundertjährigem Reimdeutsch bei Joachim Pauli, Buchhändler:

„Falls dieses du erlebst;
So sey der Lohn, den du davor erhebst,
(Wenn du im Leben und im Hoffen kannst verweilen)
Was nackte Schönheit dann für Lust weiss mitzutheilen.“

Dass an der Demantschale, die Silvia's jungfräuliches Herz umschloss, alle Liebespfeile absprangen, der Pfeil, den Aminta dem verruchten Ziegenfuss, dem Satyr, in die Weichen jagte, miteinbegriffen; und dass zuletzt diese Demantschale in die glückver-

heissendsten Thränen zerschmilzt, in die zärtlich feurigsten Demanttropfen hingebender Liebe; zerschmilzt an der liebestreuen, bis zur Todesverzweiflung liebestreuen Herzensflamme ihres in kränkender Verschmähung zum Ideal reinster Herzensleidenschaft sich verzehrenden Liebesschäfers: dieser Triumph der Liebestreue ist das rührend, das fesselnd Schöne, ist die goldene Angel, um welche sich Tasso's, in Bezug auf Fabelérfindung, Schürzungs- und Lösungs-Motive vielleicht nicht durchweg zu preisendes Hirtendrama so anmuthend, so harmonisch-rund und wohlgegliedert bewegt; mit einem metrischen Sprachzauber, einer Musik des Wohllauts, hold und lieblich tönend, wie die Fuss- und Armspangenglöcklein einer tanzenden Bajadere. Das schöne Ebenmaass, das kunstreich Einfache der Scenenfolge und Führung, das Poetisch-Innige des Gefühlsausdrucks, der feine Schmelz, das zarte Colorit, die Harmonie des Gesammttons, der edle Styl, der auch diese Gattung den Musterformen der Dichtkunst einreiht: solche Vorzüge dürfen wir nicht mit einer blossen allgemeinen Andeutung abfinden. Mögen sie denn durch einige Belegstellen wenigstens für sich selber zeugen.

Die erste Scene schon musste elektrisch wirken, in welcher Dafne der liebesfeindlichen Silvia das Unhaltbare und Gefährliche ihres Sprödsinns zu beherzigen giebt mit allen Gründen einer durch eigene Erfahrung gewitzigten Beredsamkeit, die in den neckisch-wohlmeinenden Kehrspruch, wie in eine Liebespfeilspitze, ausgeht:

Lass ab von deinem Sinnen,
O Thörin, die du bist!
  Cangia, prego, consiglio,
  Pazzarella che sei.

Die lebenskluge, natur- u. herzenskundige Gespielin ruft in ganzen und halben liebeflötenden Endecasillabi die gesammte Schöpfung zum Zeugen auf für die grosse welterhaltende Wahrheit: „Liebe schwärmt auf allen Wegen", vom Stier bis zum Turteltäuberich, von der Kuh bis zur Nachtigall.

Schau hin, dort jener Tauber
Mit welchem süssen schmeichlerischen Girren
Er die Gefährtin küsset.

Horch, jene Philomele; —
Sie hüpft von Zweig zu Zweige
Und singt: Ich lieb', ich liebe! Siehst du nicht,
Wie selbst die Schlange lässt ihr Gift, und schleicht
Begierig nach dem Buhlen? ...

Dafne fordert Bäume, Reben, Stauden, Blumen vor die Schranken des Liebesgottes:

Die Eiche, die so unwirsch,
So schroff scheint und verschlossen,
Auch sie fühlt Lieb' im Herzen,
Der Liebe Gluthgewalt. Und hättest du
Den Geist und Sinn des Liebens: Du verstündest
Der Eiche stummes Seufzen ....
Lass ab von deinem Sinnen,
O Thörin, die du bist!

Was erwidert die kleine Närrin? Lachend ruft sie:

Wohlan, wenn ich die Seufzer
Der Pflanzen hören werde
Dann will auch ich zum Lieben mich verstehn! [1])

---

1) Mira là quel colombo
Con che dolce susurro lusingando
Bacia la sua compagna.
Odi quel uscignuolo,
Che và di ramo in ramo
Cantando, Io amo, io amo: e se nol sai,
La biscia lascia il suo veleno, e corre
Cupida al suo amatore ...
Quella quercia, che pare
Si ruvida, e selvaggia,
Sent anch' ella il potere
De l' amoroso foco: e se tu havessi
Spirto, e senso d' Amore, intenderesti
I suoi muti sospiri ...
Cangia, cangia consiglio,
Pazzarella che sei.
Silv. Hor sù, quando i sospiri
Udirò de le piante,
Io son contenta allhor d' esser amante.

Nichts verfängt bei der marmorherzigen Waldnymphe Silvia; kein Zureden, kein Warnen vor der pechschwarzen Höhle in der Unterwelt, voll höllischer Dämpfe, welche der Acheron ausströmt, und deren nichts weniger als wohlriechender Rauchqualm im Schattenreich aus den Augen liebeverstockter Frauen Thränen beizt, die ihnen zärtliche Empfindungen, dieweil sie noch des goldenen Sonnenlichtes sich erfreuten, nicht hatten entlocken können. Silvia bleibt sogar gegen den durch seinen Einfluss am Hofe von Ferrara gewichtigen Gewährsmann, den Hirten Elpino[1]), gleichgültig, den sie als ihre Quelle für jene Höllenstrafe anführt, und der die Kunde davon aus dem Munde des grossen Barden selbst empfangen, welcher „die Waffen besang und die Liebe."[2]) Mit dem Besingen der Waffen ist Silvia einverstanden und enteilt, um von den ihrigen bei der Jagd im nächsten Erlenwäldchen (Elicetto) Gebrauch zu machen, mit Ulysses' Wachs in den Ohren, selbst gegen Ariosto's Sirenenliebesgesang.

Folgerichtig, ganz ähnlich wie in der indischen Hofpastorale, schliesst sich die nächste Scene der ersten an, zu welcher sie die Kehrseite bildet, wo nämlich Aminta mit seinem Freunde, Tirsi, ihre zur ersten Scene gegensätzlichen Empfindungen über die Liebe aussprechen: Aminta klagend, als verschmähter Liebesschäfer; und Tirsi, der die Liebe abgeschworen, ihn zur Vernunft ermahnend, und die ungebärdige Leidenschaft zügelnd mit dem Kappzaum eines weisen Beschwichtigers, für den die Liebe ein überwundener Standpunkt. In diesem Tirsi hat sich der 29jährige Tasso verlarvt — o der Verstellung! Der Tirsi ist nur eine Maske für den — Aminta. Reizend und mit Recht berühmt ist Aminta's Erzählung von seiner ersten, einzigen, durch Scherz und Spiel gefachten Liebe.

> Im Schatten einer Buche sassen Silvia
> Und Phillis eines Tags, und ich mit ihnen.
> Als ein gar listig Bienchen, das umher

---

1) Wie Menage glaubt ist mit Elpino Giov. Batt. Pigna gemeint, Geheimsecretär Herzogs Alfonso II., auch als erster Biograph Ariosto's, und Tasso's Nebenbuhler uns schon bekannt.

2) Quel Grande, che cantò l' Armi, e gli Amori. Ariosto nämlich.

In diesen blum'gen Au'n nach Honig strich,
Und Phillis' rosenrothe Wang' umschwebte,
Sie anfliegt, sticht, und nochmals gierig sticht;
Für eine Blume wohl, vom Schein betrogen,
Die Wange haltend; dass auch Phillis gleich
Zu schrein begann vor Schmerz, den ihr der Stich
Der brennende, verursacht.
Da sagte meine schöne Silvia: schweig nur,
Schweig, Phillis, klage weiter nicht, denn bald
Befrei' ich dich durch Zauberspruch vom Schmerz
Der kleinen Wunde. Das Geheimniss hat
Aresia, die weise, mich gelehrt,
Wofür sie als Belohnung auch erhielt
Mein elfenbeinern goldgeschmücktes Horn.
Mit diesen Worten neiget sie die Lippen
Des schönen, holden, allersüssten Mundes
Der Wange, der gestochnen, zu; mit lieblichem
Geflüster, weiss nicht welche Verslein murmelnd.
O wunderbare Wirkung! Gleich auch fühlte
Den Schmerz sie schwinden, — sey's nun durch die Kraft
Der Zaubersprüchlein, oder, wie ich glaube,
Durch ihres Mundes Zauber,
Der heilt, was er berühret.

Das merkt sich Aminta. Nicht lange, hat auch ihn eine Biene in die Lippe gestochen. Und nun das Kläglichthun, und nach dem Mittel, nicht mit Worten, aber mit dem Schmerzensgesicht eines gefährlich Verwundeten lechzend:

Mitleidig und voll Einfalt
Bot Silvia mir Hülfe
Erlognem Schmerz zum Heil; liess aber, ach
Nur tödtlicher die Wunde,
Die wirkliche, mich fühlen:
Als sie mit ihren Lippen
Den meinigen sich nahte.
So süss entsaugen Bienen
Den Honig keiner Blum', als ich ihn sog
Aus jenen frischen Rosen;
Wenn gleich die glüh'nden Küsse,
Nach feuchtem Labsal lechzend,
Von Furcht und Scham gezügelt,
Nur leisere Berührung
Und minder kühne wagten.

Doch während jene Mischung
Von Gift und Süsse leise
Ins Herz mir drang und heimlich:
Empfand ich solch Entzücken,
Dass ich mich stellt', als sey noch immer nicht
Der herbe Schmerz gewichen,
So kam's denn, dass den Zauber
Auch sie mehrmals versuchte.[1])

Diese liebliche Kussidylle hat Tasso selber als freibeuternde Biene von den Blumenauen des griechischen Romandichters Achilles Tatius (4—5 Jahrh. n. Chr.) aus dessen „Geschichte der Leukippe und des Klitophon" wie Blüthenstaub heimgetragen, und zu dem Honig seiner Endecasilabi abgeklärt. Menage theilt die Stelle aus Tatius' Schäferroman mit, nach der italienischen Uebersetzung des Franc. Angelo Coccio.[2]) Doch unser Aminta? Durch den Erfolg verwegener geworden, flüstert er bei einem Spiele, wo

1) La semplicetta Silvia
Pietosa del mio male,
S'offri di dar vita
A la finta ferita, ahi lasso, e fece
Più cupa, e più mortale
La mia piaga verace,
Quando le labra sue
Giunse a le labra mie.
Ne l' api d' alcùn fiore
Coglion sì dolce il miel, ch' allora io colsi
Da quelle fresche rose;
Se ben gli ardenti baci,
Che spingeva il desire a inhumidirsi,
Raffrenò la temenza;
E la vergogna, ò felli
Più lenti, e meno audaci.
Mà, mentre al cor scendeva
Quella dolcezza mista
D'un secreto veleno,
Tal diletto v' havea,
Che, fingendo, ch' amor non mi passasse
Il dolor di quel morso,
Fa sì, ch' ella più volte
Vi replicò l' incanto.

2) Osserv. sopra Am. p. 179.

Nachbar und Nachbarin sich ihre Geheimnisse ins Ohr sagen, der Silvia auch sein Geheimniss zu: dass er sie zum Sterben liebe. Gluthroth vor Scham und Zorn erhebt sich die Nymphe schweigend, überlässt ihn seinem Sterben vor Liebe, und will ferner nichts von ihm hören noch wissen. Tirsi hofft, sie umzustimmen: Aminta verzweifelt, sich auf den „weisen Mopso“[1]) berufend, der die Sprache der Vögel versteht, die Kräfte der Kräuter und Quellen kennt, und ihm sein zukünftiges Schicksal prophezeiht habe. Der „weise Mopso?“ Den kennt Tirsi besser: Honig im Munde, Trug im Herzen; freundliches Lächeln auf den Lippen, und ein Scheermesser unter dem Mantel („il rasoio Tien sotto il manto). Und was Mopso's Prophezeihungen anbelangt, möchte Aminta nur guten Muthes bleiben. Mit Mopso's Vorhersagen ist es nicht weit her, trotz der gewichtigen Augenbrauen, womit er sie verkünde. Er, Tirsi, weiss ein Wörtchen davon zu erzählen. Als er nämlich eines Tages in diesem Haine, wo er die Bekanntschaft jenes Lügenpropheten, des Mopso, gemacht, gegen diesen den Wunsch äusserte: er möchte einmal die grosse Stadt, die am Ufer des Flusses (Po) liegt (Ferrara), besuchen: da machte ihm Mopso haarsträubende Schilderungen von der Art, wie es dort zugehe:

Du kommst an jenen Ort
Wo der verschmitzte Städter und verschlagne
Höfling sich über Alles lustig machen;
Mit allem ihren Spott, mit uns zumal,
Uns unvorsichtigen Landleuten, treiben.
Drum sey auf deiner Hut, mein Sohn! Vor Allem
Vermeide ja das Lästerhaus der Schwatz-
Und Klatschgesellschaft; flieh die schlimme Brut!
O fliehe jene zauberböse Stätte!

1) Unter Mopso soll Speron Speroni gemeint seyn, einer von Tasso's heimlichen Gegnern. Andere vermuthen den Francesco Patrici in der Maske, der in einer Schrift zu Gunsten Ariosto's (Parere del S. Francesco Patrici in difesa del Ariosto) den Tasso herabsetzte. Der Tragödie Canace des Speron Speroni hat, beiher gesagt, Tasso die Versform für seinen Aminta entlehnt; versi sciolti mit abwechselnden ganzen und halben Eilfsilbern (Endekasyllabi) im Dialoge; eine Versform, welche dem Styl der Tragödie eben so unangemessen erscheint, als sie sich für das Hirtendrama eignet.

„Was das für Ort sey?“ fragt ich — Dort, versetzt er,
Dort wohnen arge Feen, die durch Zauber
Die Sinne täuschen, Aug' und Ohr. Was Gold
Und Diamanten scheint, ist Glas und Schlacke;
Und was Gewölbe voll gediegnen Silbers:
Behältnisse voll luft'ger Seifenblasen.
Dort sind die Wände selbst so eingerichtet,
Und von so künstlicher Beschaffenheit,
Dass sie dir Red' und Antwort geben; ja
Zu dem, was sie gehört, hinzu noch lügen.
Die Stühle, Tische, Bänke, Schemel
Bettstellen und Gardinen, Möbel, Hausrath,
In Saal und Zimmern — alle haben Zungen
Und Stimme; sprechen laut und schreien immer.
Schnickschnack und albernes Geschwätz, es tanzt dort
Den Ringelreigen in Gestalt von Kindern.
Und trät' ein Stummer ein, er müsste plappern,
Ob wollen oder nicht. Und doch ist diess
Das Schlimmste nicht. Es kann dir dort begegnen,
Dass du in eine Trauerweide dich,
In Wasser oder Feuer, siehst verwandelt:
In Thränenfluth, in eine Gluth von Seufzern. —
So sprach er, und mit solchem Vorurtheil
Begab ich mich zur Stadt, und ging — so fügt' es
Der Himmel — grad' an jener glücklichen
Herberg vorbei, aus der hervor ich süsse,
Wohltönend süsse Stimmen schallen hörte,
Von Schwänen, Nymphen, himmlischen Sirenen;
Und Lieder, lieblich helle, sanft erklingen:
Dass staunend ich, wie festgebannt, und lauschend
Ein Weilchen dastand, schwelgend im Genuss.
Am Eingang sah ich, als den Hüter gleichsam
All dieser Herrlichkeiten, einen Mann,
Hochherz'gen Wesens, kräftig von Gestalt:
Dass zweifelhaft es scheinen konnt', ob er
Zum Herzog, ob zum Ritter sey berufen.
Denn mit leutselig ernster Miene lud
Zum Eintritt er mich freundlich ein ins Haus;
Er, der Erhabne, mich, den Niedrigen,
Den Unbeachteten, Geringen. O
Was fühlt' ich da, was sah ich? Himmlische
Erblickt' ich, Göttinnen, holdsel'ge Nymphen,
Anmuthig schön; sah neue Lichter, Sterne,
Entschleiert, wolkenlose; wie Aurora
Unsterblichen jungfräulich leuchtet, Silber-

Und Goldthau streuend unter goldne Strahlen.
Und sah, ringsum befruchtend Licht ausgiessen
Apollo und die Musen; unter ihnen
Elpino, aufgenommen in den Kreis.
Da fühlt' ich selbst mich grösser; fühlte mich
Von frischer Kraft erfüllt und Göttermark.
Von Schlachten sang ich und von Kriegeshelden,
Verschmähend das gemeine Hirtenlied.
Und kehrte ich, weils Andern so gefiel,
In diese Wälder dennoch wieder, so
Behielt ich einen Theil doch jenes Geistes.
Nicht tönet niedrig mehr die Hirtenflöte,
Wie sonst sie pflegte, nein! mit stolz'rem Klange
Füllt sie, wie mit Drommetenschall, die Wälder.[1])

---

1) — andrai ne la gran Terra,
Ove gli astuti, e scaltri cittadini,
E i cortigian malvagi molte volte
Prendonsi a gabbo, e fanno brutti scherni
Di noi Rustici incauti: però, figlio,
Và su l' avviso ....
Mà sopra tutto guarda, che mal Fato,
O giovenil veghezza non ti meni
Al magazino de le ciancie; ah fuggi,
Fuggi quell' incantato alloggiamento.
Che luogo è questo? io chiesi: et ei soggiunse,
Quivi habitan le Maghe, che incantando
Fan traveder, e tra udir ciascuno.
Ciò che diamante sembra, et oro fino,
È vetro, e rame: e quelle arche d' argento,
Che stimereste piene di thesore;
Sporte son piene di vesiche buge;
Quivi le mura son fatte con arte,
Che parlono, e rispondono a i parlanti ...
Con giunta anco di quel, ch' altri non disse.
I trespidi, le tavole, e le panche,
Le scranne, le lettiere, le cortine,
E gli arnesi di camera, e di sala
Han tutti lingua, e voce; e gridan sempre.
Quivi le ciancie in forma di Bambine
Vanno trescando, e, se un muto v' entrasse
Un muto ciancerebbe a suo dispetto.
Ma questo è 'l minor mal, che ti potesse
Incontrar: tu potresti indi restarne

O der verblendeten Selbsttäuschung! Wer auch jener Mopso seyn mochte: Der Mopso hatte doch Recht; der Mopso war kein Lügenprophet, leider, wie das St. Anna-Spital beweist.

Der nun eintretende Hirtenchor wird als eines der herr-

Converso in salce, in aqua, ò in foco;
Aqua di pianto, e foco di sospiri.
Così diss' egli: et io m' andai con questo
Fallace andiveder nella cittade,
E, come volse il ciel benegno, a caso
Passai per là dove è 'l felice albergo.
Quindi uscian fuor voci canore, e dolci,
E di cigni, e di Ninfe, e di Sirene;
Di Sirene celesti; e n' uscian suoni
Soavi, e chiari; e tanto altro diletto,
Ch' attonito godendo, et ammirando
Mi fermai buona pezza. Era sù l' usico,
Quasi per guardia delle cose belle,
Huom' d' aspetto magnanimo, e robusto,
Di cui, per quanto intesi, in dubbio stassi,
S' egli fu miglior Duce, o cavaliero;
Che con fronte benigna insieme, e grave,
Con regal cortesia, invitò dentro,
E grande, e' in pregio, me negletto, e basso.
O che sentij? che vidi allhora? I vidi
Celesti Dee, Ninfe leggiadre, e belle;
Novi lumi et altre ancora
Senza vel, senza nube, e quale, e quanta
A' gl' Immortali appar virgine Aurora
Sparger d' argento, e d' or rugiade, e raggi.
E fecondando illuminar d' intorno
Vidi Febo, e le Muse; e frà le Muse
Elpin seder accolto, e in quel punto
Sentij me far di me stesso maggiore
Pien di nova virtù; pieno di nova
Deitade: e cantai Guerre, et Heroi,
Sdegnando pastoral ruvido carme
E, se ben poi (come altrui piacque) feci
Ritorno à queste selve, io pur ritenni
Parte di quello spirto; ne già suona
La mia zampogna humil come soleva;
Ma di voce più altera, e più sonora
Emula de le trombe, empie le selve. . . .

lichsten Prachtstücke der italienischen Chorlyrik bewundert. Sein Thema ist die Preisung des goldnen Zeitalters; die Seligkeit idyllischer Genussesunschuld, im Gegensatze zu der conventionellen Ehre, dem flammenden Schwerte vor dem Paradiese: dem eisernen Flammenwinke, hindeutend auf das eiserne Zeitalter. Das Chorthema ist die Verherrlichung von „Erlaubt ist was gefällt“ (s' ei piace, ei lice), gegenüber dem Wahlspruch jener andern, zu der Naturunschuld gegensätzlichen, in Geist und Natur gespaltenen Forderung: „Erlaubt ist, was sich ziemt“, von Goethe, der diesen Chor in seinem „Tasso“ dialogisirte, der „Prinzessin“ in den Mund gelegt, und von ihr dem goldnen Spruche des goldnen Zeitalters entgegengestellt, als Echo des Chors zum vierten Act von Guarini's Pastor Fido, wo der Spruch lautet: „Piaccia se lice“, „Gefallen darf nur, was erlaubt ist.“ Dieser Spruch kehrt den des Tasso vollständig um; nicht dass sich nur „ein einzig Wort darin ändert“, wie Goethe's Prinzessin Leonore meint. Hierbei kommt Alles auf den wichtigen Umstand an, ob das, was einer Prinzessin, was der Convenienz überhaupt, als „geziemend“ erscheint, dieselbe Berechtigung hat, wie ein Wohlgefallen und Begehren, wo, bei der Ungebrochenheit von Natur und Sitte, bei dem vollen Einklang von Trieb und Lust am Guten und Schönen, von Natur- und Gottesgebot, das Erlaubte eben gar nicht von dem, was gefällt, zu trennen, sondern mit ihm völlig eins ist. Jeder Zustand, wo das sich Ziemende von dem, was gefällt, als verschieden festgehalten wird, ist ein Folgezustand der nachwirkenden Urschuld und Erbsünde; ein Zustand verlorner Seelenunschuld und Herzensreinheit, deren Wiederherstellung im Wege der Erkenntniss der vollkommenen Uebereinstimmung von Natur- und Gottesgebot, Sitte und Genussbefriedigung, die höchste Aufgabe und das Endziel der Cultur- und Menschengeschichte bildet. Das goldne Zeitalter in jenem Sinne ist mithin eine Wahrheit, ein Vernunftgebot, ein durch die Fortentwickelung der Menschheit zu lösendes Problem, eine zu verwirklichende Thatsache; Tasso's Wahlspruch daher der einig richtige; Tasso denn auch der Vertreter der wahren Sitte, Unschuld und Heiligkeit des Lebens, gegenüber der Prinzessin, die an dem nur Bedingtwahren, Uebereinkünftlichen, zeitweise Gültigen, festhält; an dem formell Sittlichen folglich, dem blos Zie-

menden eben, im Gegensatz und Widerspruch zu der Einheit von dem was erlaubt ist und was gefällt. Tasso's Irrthum liegt nur in seiner Sehnsucht nach einem vermeintlich entschwundenen Glückseligkeitszustand, anstatt der thatkräftigen Sehnsucht nach Verwirklichung eines solchen Zustandes und der rüstigen, glaubens- und begeisterungsstarken Mitarbeit an derselben, als dem höchsten Fernenziele aller Geschichtsarbeit. Und weil Tasso im Principe Recht hat, überragt sein Chorgesang zum ersten Act des Aminta den zum vierten des Pastor Fido, woraus Goethe's Prinzessin ihren Gegenspruch genommen, um die ganze Höhe des Endziels der Zeiten, wo der Spruch: „Erlaubt ist was gefällt“ zur Wahrheit werden soll; wo das Sittengesetz, und das Naturgesetz, der kategorische Imperativ und das Futurum imperativum der Identität von Erlaubtseyn und Wohlgefallen; wo Gotteswort und Tasso's Wort, sich, wie Frieden und Gerechtigkeit, küssen werden. Wir halten es daher für eine Gewissenssache, Tasso's Chorlied vom goldnen Zeitalter mitzutheilen. Da es in Canzonenform mit künstlich verschränkten Reimen gehalten ist, mag unserem Mangel an Musse für ein solches opus supererogationis oder hors d' oeuvre die Berliner Uebersetzung von 1766 mit ihren hundertjährigen, jedenfalls ehrwürdigen Reimen zu Hülfe kommen. Nur wo der Hundertjährige von seinem Wahlspruch: Erlaubt ist was nicht gefällt, einen unerlaubten Missbrauch macht, haben wir eine Retouche als unerlässlich erachtet. Retouche — Verlorene Liebesmühe! Flicken und Leimen ist weit mühsamer als aus ganzem Holze schneiden. Der alte Trödel ist so mürbe, dass er kein Flicken verträgt. Alter Plunder, junger Zunder. Drechseln wir denn selber eine Uebersetzung zurecht. Mindestens werden wir uns genau an das Metrum des Originals halten, und an den Sinn so treu wie möglich.[1])

---

1) Choro.

O bella età de l' oro,
Non già perche di latte
Sen' corre il Fiume, e stillò mele il Bosco;
Non perche i frutti loro
Dier da l' aratro intatte
Le terre, e gli angui errar senz' ira, ò tosco;
Non perche nuvol fosco

Der zweite, aus nur drei, aber hinlänglich langen Scenen bestehende Act führt in der ersten den saubern Satiro ein, den

---

Non spiegò allor suo velo,
Mà in primavera eterna
C' hora s' accende, e verna,
Rise di luce, e di sereno il cielo;
Nè portò peregrino
O' guerra, ò merce, a gli altrui lidi il pino.

Ma sol perche quel sano
Nome senza saggetto,
Quell' Idolo d' errori, Idol d' inganno,
Quel, che dal Volgo in sano
Honor poscia fù detto,
(Che di nostra natura 'l feo tiranno)
Non mischiava il suo affanno
Fra le liete dolcezze
De l' amorose gregge;
Ne' fu sua dura legge
Nota a quell' alme in libertade avvezze:
Ma legge aurea, e felice
Che natura scolpì, s' ei piace, ei lice.

Allhor trà fiori, e linfe,
Traean dolci parole
Gl' Amoretti senz' archi, e senza faci,
Sedean Pastori, e Ninfe,
Mischiando a le parole
Vezzi, e susurri, et a i susurri i baci
Strettomente tenaci;
La Verginella ignude
Scopria sue fresche rose,
Ch 'hor tien nel velo ascose,
E le poma del seno acerbe e crude;
E spesso in fonte, ò in lago
Scherzar si vide con l' Amata il Vago.

Tu prima, Honor, velasti
La fonte de i diletti,
Negando l' onde a l' amorosa sete.
Tu a begli occhi insegnasti
Di starne in se ristretti,
E tener lor bellezze altrui secrete.
Tu raccogliesti in rete
Le chiome a l' aura sparte.

wir bereits als die Kehrseite zu Schikaneder's König Sarastro kennen: inmassen derselbe seine Pamina mit einem, der Maxime

---

Tu i dolci atti lascivi
Festi ritorosi, e chivi
A i detti il fren ponesti, a i passi l' arte.
Opra è tua sola, o Honore,
Che furto sia quel, che fu dond' Amore.

E son tuoi fatti egregi
Le pene, e i pianti nostri.
Mà tu, d' Amore e di Natura donno,
Tu domator de' Regi,
Che fai trà questi chiostri,
Che la grandezza tua caper non ponno?
Vattene, e turba il sonno
A gl' illustri, e potenti.
Noi quì negletta, e bassa
Turba senza te lassa
Viver nell' uso de l' antiche genti.

Amiam, che non hà tregua
Con gli anni humana vita, e si dilegua.
Andiam, che 'l Sol si muore, e poi rinasce:
A noi sua breve luce
S' asconde, e 'l sonno eterna notte adduce.

O schöne Zeit und golden, —
Nicht weil Milchströme flossen,
Die Bäum' im Wald von Honig überquollen;
Der Halme Blüthendolden
Dem Boden frei entsprossen
Aus ungebrochnen Schollen,
Und Schlangen irrten sonder Gift und Grollen;
Kein Wölkchen Wetter fachte;
In einem ew'gen Lenze
Stets frisch erblühter Kränze
Von Licht und Heiterkeit der Himmel lachte;
Nach fernen Meergestaden
Kein Segler fuhr, Krieg- oder Frachtbeladen:

Golden, weil jenes Nebel-
Bild, jenes dunstig-leere,
Weil jener trug- und täuschungsvolle Götze,
Vom unverständ'gen Pöbel
Genannt nachmalen: Ehre,

des Sarastro entgegengesetzten Grundsatz ansingt, dem Grundsatze nämlich: Zur Liebe kann ich dich ja zwingen, drum geb'

Tyrannin der Natur, geschminkte Metze —
Weil Die in ihre Netze
Noch nicht verstrickt die Herzen;
Noch nicht gefälscht die Triebe
Unschuldig freier Liebe,
Mit ihrem Machtgebot voll Sorg' und Schmerzen;
Weil ein Gesetz die Welt,
Ein schönres, band: Erlaubt ist, was gefällt.

Da schlangen unter Myrthen
Und Quellen holde Reigen
Die Liebesgötter ohne Pfeil und Bogen.
Es ruhten neben Hirten
Die Nymphen unter Zweigen,
Mit Flüsterkosen, Herz an Herz gezogen,
Die Lippen festgesogen.
Das Mägdlein, unverhüllet,
Liess schaun die frischen Rosen —
Jetzt nicht mehr schleierlosen —
Des Apfelpaars, das härtlich-herbe quillet.
Und oft in Teich und Weiher
Sah mit dem Liebchen scherzen man den Freier.

Du, Ehre, du erst liessest
Der Freuden Quell verdecken,
Den Labetrunk dem Liebesdurste wehren.
Den schönen Augen hiessest
Nur du, sich scheu verstecken,
Und vor der Welt den Reiz nach innen kehren.
Du bargst in Netz und Flören
Der Haare freies Wehen.
Der Wollust süss Gebahren
Lehrst du, sich spröde wahren [1]).
Lehrst kostbar sprechen und gekünstelt gehen.
Dein Werk allein ist's, Ehre,
Dass Raub scheint, was Geschenk der Liebe wäre.

---

1) Der Hundertjährige übersetzt:

„Die Wollust hauchenden Gebärden,
Die mussten sauer sehn und Sklaven von dir werden" —

„schivi" mit „schiavi" verwechselnd.

ich dir die Freiheit nicht, sondern binde dich mit Stricken an einen Baumstamm fest. Für einen Hof-Satyr ist auch die Liebe eine Machtfrage. Sein Monolog spricht den. Grundsatz als Vorsatz aus von nicht weniger denn 80 Hendekasyllaben. In der zweiten Scene giebt Dafne dem Tirsi Anweisungen, wie Aminta sich der Silvia gegenüber zu verhalten habe: „Keck und verwegen!" Ein reizendes Bildchen von Silvia's Toilette am Teichesspiegel, wobei sie erröthend von Dafne überrascht worden, geht den Anweisungen voran. Dann lässt sie ein Wörtchen von dem Dianabrunnen fallen, wo Silvia sich baden wird, und schlägt hierauf bei Tirsi auf den Busch, in Betreff seiner Ansichten über die Kunst zu lieben. Dieselben gehen darauf hinaus: Ein gebranntes Kind scheut das Feuer; Weit weg von Amor's Schuss ist am besten. Indessen wenn Dafne den Pfeil in die Kerbe von Amor's Flitzbogen legen wollte, würde sich sein Herz noch einmal als Zielscheibe hervorwagen? Die weltkluge Nymphe versteht Scherz, bringt das Gespräch auf seine glückliche Musse, und giebt ihm Gelegenheit, den Gott zu preisen, der ihm diese Musse verschafft, den Herzog Alfonso nämlich: „O Dafne, diese Musse gönnte mir ein Gott!" und flötet seinem Gott-Herzog ein Loblied auf dem Haberrohr, infolge dessen er über ein Kleines von den Schreibfedern aufs Spitalstroh kommen wird wo der treue Hofschäfer dann erst recht Musse haben wird, zu flöten:

Und dein so herrlich Wirken
Was schafft es? Qual und Weinen.
Doch du, Gebiet'rin der Natur und Liebe,
In fürstlichen Bezirken
Magst du, nicht hier, erscheinen.
An Kön'gen deine Macht erprob' und übe;
Der Mächt'gen Schlummer trübe,
Der Grossen, Ruhmgekrönten.
Verschwind' aus niedren Hütten;
Dem Landvolk lass die Sitten
Die alten doch, an die wir uns gewöhnten.

Freut euch der Liebe; flüchtig,
Vergänglich ist das Leben, kurz und nichtig.
Drum liebet! auf und unter geht die Sonne;
Bald birgt sie ihren Schimmer, —
Er schwindet hin; dann wird es Nacht für immer.

„O Dafne, diese Musse gönnte mir ein Gott“

O Dafne, a me quest' otio ha fatto Dio.[1])

In der dritten Scene zeigt Tirsi dem Aminta im Teichspiegel des Dianabades das Aquarellbild seiner dort unbelauscht sich wähnenden Nymphe mit dem Marmorherzen in einem Marmorkörper, dessen unversehener Anblick das Marmorherz erweichen werde, wenn ihn, Tirsi, nicht sein — Frauenspiegel täuscht, und wenn Freund Aminta es nicht blos beim „zarten Entgegenkommen“ will bewenden lassen, sondern „keck seyn und verwegen.“ Denn, gesetzt, die spröde Jagdnymphe wollte nicht durch Bitten und Girren um Liebe gewonnen seyn; wollte schlechterdings nichts von Liebe hören — folgt daraus, dass sie überhaupt von Liebe nichts wissen will? Wie manches Vogelnest hat Aminta als kleiner Junge ausgehoben! Mit der Lockpfeife etwa? Gewiss nicht. Ganz leise schlich er an — ein kühner Griff, und er trug das Nest im Geren seiner Jacke heim. Ein Nymphenherz gleicht solchem Neste, insonders das Herz im Busen sprödsinniger, dianakeuscher Nymphen. Ja es gleicht, als beglückendster Besitz, dem Glücke selbst, von welchem der deutsche Dichter singt: „Als Beute wird es nur gehascht; Entwenden musst du's oder rauben.“ Das Ohr einer solchen Nymphe ist nicht zu rühren? Nun so heiss es denn: flectere si nequeo superos, Acheronta movebo. Singt doch derselbe deutsche Dichter:

„Der hat nie das Glück gekostet,
Der die Frucht des Himmels nicht
Raubend an des Höllenflusses
Schaudervollem Rande bricht.“

Tirsi's Freundschaftsrath besagt nichts anderes[2]), und läuft

---

1) Deus nobis haec otia fecit. Virg. Ecl. I. v. 6.

2) E, s' ella vuol, che 'l tuo diletto sia
Tuo furto, ò tua rapina, e non suo dono,
Ne' sua mercede: a te, folle, che importa
Più l' un modo, che l' altro?

Wenn sie nun will, dass deine Lust du dir
Erbeutest, raubest, nicht dir schenken lassest,

freilich damit auf die ars amandi des Satiro hinaus, aber cum grano salis, ohne Stricke nämlich; — manierlicher Satiro, salonfähiger Satiro. Aminta bedenkt sich noch; er schweigt. „Du schweigst?“ — nimmt ihn Tirsi beim schweigenden Wort — „so stimmst du bei“ (Tu taci: tu se' vinto). „Komm“ — sagt Aminta, in Gedanken versunken — „unterwegs besprechen wir es weiter“ (Per strada penserem ciò che vi resta). Tirsi's Rath greift schon über das goldene Zeitalter hinweg in's eiserne hinein; jedoch nicht über das goldene Zeitalter, das am Hofe von Ferrara herrschte. Da ist denn freilich der Wahlspruch der Prinzessin Leonore am Orte. Damit tritt aber auch der Schluss des zweiten Actes von „Aminta“ mit dem Chorgesange zum ersten in offenen Widerspruch; und Gott Amor, den der Schlusschor zum zweiten Act besingt, legt beide Händchen an die Ohren. Anstandshalber musste dies auch der Chor in der ersten Scene des dritten Actes thun, bei der Schilderung, die ihm Tirsi von dem Satyrspiel am Dianenteich entwirft, das wir bereits kennen.

Aminta's Verzweiflung, die den Inhalt der zweiten Scene bildet, versöhnt uns wieder mit dem frommen, keuschen Dichter des Befreiten Jerusalem so ganz, dass wir glauben können: sein feines Kunstgefühl habe selbst die Verwandtschaft von Tirsi's Liebestheorie mit der Praxis des garstigen Satyrs empfunden, und den Flecken in dem schönen, vor Dafne und Nerina hingeströmten Schmerzergusse des Aminta tilgen wollen:

O Schmerz, der so mich peinigt,
Was zögerst du, und tödtest du mich nicht?
Willst etwa meiner Hand das Amt du gönnen?
Ich bin, ich bin's zufrieden,
Dass sie an mir es übe,
Da du's versagest, oder nicht vermagst.
Wenn nichts mehr zur Gewissheit,
Zum Vollmaass meines Elends
Ach, nichts mehr mangelt, was dann
Erwart' ich, säum' ich noch? O Dafne, Dafne,
Hast du mich solchem Leid aufsparen wollen,
So bittrem Leid erhalten?

Als ihre Huldgewähr? So nimm denn strack,
Wie sie's genommen wissen will. Was liegt dran, ob
So oder so?

Wie süss wär' damals mir der Tod gewesen,
Als ich mich tödten wollte!
Du hieltst mich ab, und auch der Himmel litt nicht,
Dass solcher Pein ich durch den Tod entrann . . . [1])

Der Chor begnügt sich, mit einer Strophe von neun Reimversen dem Act und den Klagen Aminta's ein Ziel zu setzen. Die neun Balsamtropfen giessen ihm und uns den Trost in's Herz:

Nicht braucht es hier des Todes:
Ein edles Herz zu zwingen,
Wird, nächst der Treu', der Liebe stets gelingen. [2])

Einen wirksameren Trostspruch, als diese neun Verse enthalten, konnte der Chor der neun Musen nicht singen.

Verlauf und Ausgang des Drama's kennen wir bereits, und dürfen uns an den mitgetheilten Proben genügen lassen.

Im Druck erschien Tasso's Aminta erst sieben Jahre nach der Aufführung. [3]) Der erste kritische Angriff auf Tasso's bis dahin

---

1) Dolor, che sì mi crucij,
Che non ni uccidi homai? tu sei pur lento.
Forse lasci l' officio à la mia mano
Io son, io son contento,
Ch' ella prenda tal cura,
Poi che tu la recusi, ó che non puoi.
Ohi me, se nulla manca
A la certezza homai
E nulla manca al colmo
De la miseria mia
Che bado? che più aspetto? o Dafne, o Dafne,
A questo amaro fin tu mi salvasti?
A questo fine amaro?
Bello e dolce morir fù certo allhora,
Che uccidere io mi volsi.
Tu me 'l negasti, e 'l ciel, à cui parea,
Ch' io precorressi col morir la noia . . .

2) Non bisogna la morte,
Ch' a stringer nobil core,
Prima basta la fede, e poi l' amore.

3) Aminta, favola boscareccia di M. Torq. Tasso. Ohne Druckort und Datum, aber mit Aldus' Vorrede an Fernando Gonzaga vom 20. Dec. 1580. Vgl. Verzeichniss der Ausgaben u. Uebers. von Tasso's Schriften. Anh zu: Torq. Tasso's Leben etc. nach Ginguené dargestellt, v. Friedr. Adolf Ebert. Leipzig 1819. p. 299. — L' Aminta del sig. Torquato Tasso, tratto da fe-

allgemein bewundertes Schäferdrama erfolgte in dem letzten Jahrzehnd des 17. Jahrh. von einem Neapolitaner, Bartolomeo Ceva Grimaldi, Herzog von Telese. Derselbe las seine kritische Abhandlung in der Accademia degli Uniti zu Neapel im Jahre 1693. Sie findet sich abgedruckt in Bulifon's „Sammlung merkwürdiger Briefe“.[1]) Unter manchem missverständlichen, seichten und kleinlichen Tadel trifft man auch auf richtige Urtheile. Dazu gehört der Vorwurf nicht durchweg bewahrter Decenz. Unmittelbar auf diesen gegnerischen Vortrag des Herzogs von Telese folgt in demselben dritten Theil der Lettere memorabili ein panegyrischer, gleichfalls in der Accademia degli Uniti von Fr. Bald. Paglia gehaltener Vortrag[2]) zur Verherrlichung des Aminta, in schlechtem Latein. Paglia findet im Aminta nichts, was auch nur den leisesten Tadel verdiente.[3]) Von gleicher Ansicht ist die schon angezogene Schrift des Fontanini durchdrungen, die derselbe aus Anlass jener gegen Tasso's Aminta von dem Herzog von Telese gerichteten Rügen verfasste und 1700 herausgab.[4]) Die Schrift (2. Ausg.) ist ein stattlicher Kleinquart-Band von 391 Seiten. Vor jedem Capitel steht ein Stück von Herzog Telese's akademischer Kritik,

---

deliss. copia di mano dell' istesso autore, il qual non pur si vede più corretto di tutti gli altri, che fin qui siano usciti in luce; ma accresciuto di quanto a quelli in molti luochi mancava. Parma. Erasmo Viotti, 1581. 12. Im 17. Jahrh. ist die wichtigste Ausgabe die schon erwähnte des Menage: Aminta Favola Boscareccia di Torquato Tasso con le annotationi d'Egidio Menagio Accademico della Crusca. Parigi 1650.

1) Lettere memorabili istoriche, politiche, ed erudite, scritte e raccolte da Antonio Bulifon etc. Napoli 1697. Raccolta III. p. 307—319. Die Abhandlung ist überschrieben: Discorso Accademico dell Eccelentissimo Signor D. Bartolomeo Ceva Grimaldi Duca di Telese sopra l' Aminta di Torquato Tasso. — 2) Del P. Maestro Fr. Boldassorre Paglia Min. Conventuala, all' Illustr. e Reverend. Sign. D. Diego Vincenzo Vidania Cappellan etc. dirizzandogli un discorso sopra l' Aminta del Tasso. p. 322—328. Gezeichnet Napol. 15. Agost. 1693. — 3) — nihil profecto nedum censura, sed nec animadversione dignum est invenire. p. 326. — 4) L'Aminta di Torquato Tasso diffeso, e illustrato da Giusto Fontanini. Roma 1700. Die uns vorliegende Ausgabe ist die zweite: Venez. 1730, mit Osservazioni d' un accademico Fiorentino. Nach Apost. Zeno (Bibl. ital. del Font. t. I. p. 415) ist dieser florentinische Accademico Uberto Benvoglienti aus Siena. Derselbe setzt manchen Dämpfer auf Fontanini's unbedingte Lobpreisung.

dessen Widerlegung das bezügliche Capitel enthält. Bis auf die Unbedingtheit der enkomiastischen Bewunderung, darf die Schrift den besten und lehrreichsten literarischen Arbeiten jener Zeit beigezählt werden. Dasselbe gilt von dem gelehrten, mit zahlreichen Parallelstellen aus griechischen und römischen Classikern wohldurchspickten Commentar des Menage.

Zwischen Tasso's Aminta und die nächstbedeutendste der italienischen Pastoralen, Guarini's Pastor Fido, fallen noch ein Paar bukolische Dramen, die wir kurz erwähnen wollen. Luigi Groto, als Cieco d'Adria uns schon bekannt.[1]) Zwei Jahre nach der Aufführung von Tasso's Aminta, 1575, wurde Groto's Pastorale: Il Pentimento amoroso, „Die Reue des Verliebten", in Adria dargestellt.[2]) Der Schauplatz ist Arkadien. Zwei Schäfer, Nicogino und Ergasto, bewerben sich um die Nymphe Dieromena, deren Liebe jeder von ihnen zu besitzen wähnt. Ergasto, von Dieromena verschmäht, wird von einer andern Nymphe, Namens Filovenia, auf's Zärtlichste geliebt. Sie verfolgt ihn mit ihren leidenschaftlichen Anträgen, die er zurückweist.[3]) Er besteht die härtesten Proben. Eine verschmähte Liebes-Berserkerin ist bekanntlich nicht mürbe zu machen. Ergasto gleicht einem Licht, das an beiden Enden brennt: an dem einen setzt ihm Filovenia's obstinate Flamme zu; am andern verzehrt ihn seine eigene für Dieromena. Diese, mit Ergasto's Nebenbuhler, Nicogino, vollständig im Reinen, steht auf dem Punkte, in einer auf weichem Graslager spielenden Scene, mit ihm ins Unreine zu kommen, als sie noch zu rechter Zeit den Punkt bis auf Weiteres vertagt. Mittlerweile spinnt Ergasto eine abscheuliche Intrigue nach zwei Seiten hin. Er entzweit Dieromena und Nicogino durch schamlose Verleumdung, und sucht die lästige Filovenia durch Meuchelmord aus dem Wege

1) Gesch. d. Dram. IV. S. 817 ff. — 2) Gedr. Vened. 1583. Gespielt 1575. (Il Pentimento amoroso nuova favola pastorale di Luigi Groto d' Hadria recitata l' anno 1575.) — 3) So z. B. II. 1 Sc. wo Ergasto der Nymphe Filovenia ein- für allemal erklärt:

> Ich mag lieber durch sie (Dieromena)
> In Qual leben, als durch dich in Wonne.
>
> Vogli anzi vivere
> Per lei in pena che per te in delizie.

zu räumen, den sein Ziegenhirt Melibeo an ihr verüben soll. Ergasto giebt ihm dazu die nöthigen Anweisungen. Unter der Vorspiegelung, ihr eine zauberkräftige Blume zu pflücken, soll er Filovenia in den Wald locken, an einen Baumstamm binden, ihr die Kehle abschneiden und ihm dann das blutige Messer bringen, um den versprochenen Lohn zu empfangen. Nicht blos dieser Auftrag wird haarklein auf der Bühne ertheilt[1]): auch die Scene im Wald spielt vor den Augen des Zuschauers.[2]) Die Jagdnymphe wird von dem Ziegenhirten als Ziege behandelt, die man an einen Baum befestigt, abkehlt und ihr dann die Haut abstreift. Glücklicherweise besitzt der Ziegenhirt ein mitleidiges Gemüth. An den Baum gebunden, erfährt sie von ihm den Anstifter der Unthat. Das stimmt die verliebte Nymphe so rührselig, dass sie wie ein Osterlamm sich in ihr Geschick ergiebt. Und was selbst ein solches nicht thut und noch nie gethan: das Schlachtmesser küsst sie, das Melibeo schon gezückt hat, um ihr die Kehle zu durchschneiden.[3]) Dem widersteht der mörderischste Ziegenhirt nicht. Melibeo wirft das Messer fort, bindet die Nymphe los, und giebt ihr den freundschaftlichen Rath, die Gegend zu verlassen, um ihm keine Unannehmlichkeiten zu bereiten.

Böse Ränke kommen aber jedesmal an den Tag, und schiessen über Nacht auf, wie Unkraut. Dieromena hat Ergasto als Verleumder erkannt und versöhnt sich mit dem treuen Nicogino wieder. Bald wird Ergasto auch als Mörder der Filovenia, und vor keinen geringern Richterstuhl als den des Gottes Pan, vorgeladen, der ihn zum Tode verdammt. Wer erscheint nun als sein vom Schäferdrama vorgeschriebener Retter? Filovenia. Sie wirft sich zu Gott Pan's Ziegenfüssen, und erbietet sich, für Ergasto zu sterben. Pan schenkt dem Elenden das Leben, unter der Bedingung, dass er sein Schlachtopfer zur Frau nimmt. Natürlich geht er auch darauf ein. Vor Freuden darüber fällt das Schlachtopfer in Ohnmacht. Sie kommt selbstverständlich wieder zu sich und dann unmittelbar unter die Haube. Welches Drama-

---

1) Att. IV. Sc. 1. — 2) IV. 3.

3) O pietoso coltel ch 'l lungo strazio
Di questa sventorata hoggi dei chiudere
Ti baccio e ti rigrazio.

idyll! Dabei haben wir noch den Leser mit einer zwischen der Nymphe Panurgia und dem Schäfer Menfestio spielenden Nebenintrigue verschont, worin die Panurgia, auf Anstiften des Ergasto, zwischen Dieromena und Nicogino dadurch ein Zerwürfniss herbeiführt, dass Panurgia den Nicogino zu einer Zusammenkunft mit ihr beredet, angeblich um ihm ein Zaubermittel zu nennen, das ihm Dieromena's Liebe sichere. Gleichzeitig lockt Melibeo Dieromena herbei, welche aus der Ferne die Besprechung mit ansieht, in dem leidenschaftlichen Gebärdenspiel der Panurgia eine Liebeszusammenkunft erblickt, und den Nicogino, als Verräther an ihrer Liebe, auf der That zu betreffen meint. Als Gegendienst vermittelt Ergasto die Versöhnung zwischen Panurgia und ihrem Liebesschäfer Menfestio u. s. w. Wahrlich vom „Blinden von Adria", dem geistreichen Dichter der Komödien Il Tesoro und L'Alteria, durften wir ein Schäferstück erwarten, das wenigstens keinen Ziegenlorbeer verdient.

Wie Groto's Komödien, ist auch diese Pastorale und sein Hirtenspiel: Calisto, in Sdruccioli-Versen geschrieben. Die Calisto ist aber weit älter als Il Pentimento. Der erste Entwurf der Calisto, den Groto als zwanzigjähriger Jüngling schrieb, fällt sogar noch hinter Alberto Lollio's Aretusa (1563) zurück, und wurde schon 1561 gespielt. 20 Jahre später, nach vollständiger Umarbeitung, noch einmal 1582.[1]) Die schon in Ovid's Erzählung[2]) hinlänglich schlüpfrige Fabel von Jupiter's galantem Abenteuer mit Diana's Jagdnymphe, Calisto, hat unser Blinder von Adria durch Motive aus Plautus' Amphitruo noch glitschriger geschlüpfert und sdrucciolisirt. Bei ihm besteht nicht nur Jupiter, unter der Gestalt der Göttin der Keuschheit, sein Abenteuer mit Calisto: Groto lässt auch noch Jupiter's Kuppler, den Mercur, in Gestalt der Issa, einer andern Lieblingsnymphe der Diana, Wache stehen, damit der Vater der Götter in seinem Schäferstündchen mit Nymphe Calisto nicht von Diana oder gar von Juno gestört werde. Da aber Wachtposten stehen ein langweiliges Geschäft ist, verkürzt sich Mercur die Zeit dadurch, dass er, als Nymphe Issa, mit dem jungen unschuldigen Nymphchen Selvaggia das Sprüchwort zu Ehren bringt: Tel maître tel

1) Gedr. Venet. 1583. 12. — 2) Ovid Met. II. v. 420 ff.

valet. Nun kreuzt sich mit dieser hermaphroditischen Doppelkreuzung, ausser noch zwei episodischen Liebschaften zweier Schäfer mit dem Nymphenpaar Calisto und Selvaggia, die auch kein Blatt vor den Mund nehmen, als nebenherlaufende Liebesintrigue die sehr läufige Verfolgungsliebe des Apollo, welcher der wirklichen Issa nachläuft, deren äussere Gestalt Mercur behufs seiner Zwecke angenommen. Apollo, von Hause aus der Gott-Läufer, der beständig auf nachlaufenden Freiersfüssen sich befindet, wie unter andern sein Wettrennen mit Dafne beweist, läuft auch hier, in der Calisto unseres geistreichen Cieco d'Adria, als Schäfer nach Arkadien verwiesen, der Nymphe Issa nach [1]), und zwar von einer Issa zur anderen, von der falschen, die Mercur vorstellt, zu der wirklichen Issa; von Pontius zu Pilatus. Der Rattenkönig von Verwickelungen, der sich infolge dieser vielfältigen Liebesbestrebungen durcheinanderschlingt, ist drollig genug. An Situationskomik fehlt es nicht; auch nicht an Gruppenverflechtungen, vor denen selbst die unserer Ballete die Fahne senken würden, schon um die Gruppenpaare in der Calisto mit der Fahne zu bedecken. Tasso's Chor zum ersten Act des Aminta findet hier seine Liebesideale aus dem goldenen Zeitalter als selbstständig eigenes Schäferspiel verwirklicht. Wie löst sich nun der galante Rattenkönig auf? Jupiter erwirkt von Diana die Begnadigung der Nymphen. [2]) Die beiden Liebesschäfer lecken alle zehn Finger nach dem, was ihnen Jupiter und Mercur von ihren zwei Nymphen, der Calisto und Selvaggia, übrig lassen mochten, und getrösten sich der glücklichsten Ehe, unter Berufung auf das Beispiel grosser Fürsten und grosser Herren (Principi e gran Signori), mit denen sie, die Leckerbissen solcher Ueberbleibsel von der Göttertafel aus Einer Schüssel zu geniessen, die hohe Vergünstigung theilen. Desselben stillen Glückes erfreut sich auch ein junger Ziegenhirt, der

1) Ut pastor Macareida luserit Issen.
„Wie er des Macareus Tochter als Hirt, die Issa belistet.“
Ov. Met. IV, v. 124.

2) Nach der Götterlehre verwandelt Diana bekanntlich die Calisto in eine Bärin, die Jupiter (Ov. Met. II, v. 478 f.) mit ihrem Sohne, Arcas, unter die Sterne versetzte. Eine schöne Gesellschaft dort oben beisammen „Stern an Stern!“

aus Apollo's Hand die Nymphe Issa zur Frau erhält nebst der Anwartschaft auf eine reiche Mitgift.

Signorelli erwähnt einer Gl' Intricati („Die Verstrickten") betitelten Pastorale von Aloise Pasqualigo; gedruckt Vened. 1581, und einige Jahre vorher in Zara aufgeführt, wie aus der Zueignung an den Präsidenten der Accademia Olimpia erhelle. Signorelli nennt das Stück „ein schlechtes Erzeugniss (cattivo componimento) voll Zaubereien mit unwahrscheinlichen und langweiligen Situationen". Zwei Schalksnarren, ein spanischer, Namens Calabaza, und der bolognesische Graziano reissen darin grobe Spässe, jeder in seiner Mundart. Wir glauben dem kundigen Signorelli auf's Wort, und werden mit Vergnügen die fernere Unbekanntschaft des Aloise Pasqualigo und seiner Zauberpastorale cultiviren.

Nach dem Vorbilde des Aminta verfasste Angelo Ingegneri in Parma 1583 die Pastorale La Danza di Venere, „Tanz der Venus". [1]) Den Verfasser kennen wir aus Tasso's Leben als einen jener Freunde, vor denen Lessing Gott bat ihn zu bewahren; mit seinen Feinden wolle er schon fertig werden; bezüglich welcher Freunde, schon vor Lessing, Voltaire dasselbe inbrünstige Gebet zu Gott gerichtet hatte. Infolge dieser Pastorale, worin die jugendlich schöne Camilla Lupi, Tochter des Marchese di Soragna, die Hauptrolle, die Liebesschäferin Amarilli, spielte, erfuhr Ingegneri von Ferrante II., Herzog von Guastalla, die besondere Auszeichnung, an den herzoglichen Hof berufen zu werden, um daselbst, nicht Schäferdramen, sondern Venetianische Seife zu verfertigen. [2]) Tiraboschi citirt als seine Quelle die darüber zwischen dem Herzog von Guastalla und Angelo Ingegneri gepflogene Correspondenz. Die Briefe fand Tiraboschi in den Archiven von Guastalla. Figürlich fabricirten wohl Dichter an Höfen Seife; obgedachter Voltaire z. B.; aber blos behufs Reinigung literarischer schwarzer Wäsche. Als bestallter wirklicher Hofseifensieder tritt unter den Dichtern zuerst der Verfasser des Schäferdrama's, La Danza di Venere, auf. Der Herzog hatte für ihn ein eigenes Fabrikhaus zu diesem Zwecke bauen lassen. Zwei grosse in Mantua verfertigte Kochkessel wurden dem Ingegneri

1) Gedr. Vicenza 1584. — 2) Tirab. t. VII, p. 280 f.

nach Guastalla geliefert; für mehrere hundert Scudi Seife aus Venedig, Ingegneri's Vaterstadt, verschrieben. Kurz nichts wurde von Seiten des Herzogs gespart, um den Dichter der Danza di Venere in den Stand zu setzen, für die Hofdamen von Guastalla zu ihrer Venus-Toilette wohlriechende Venezianische Seife zu sieden. [1]) Merkwürdigerweise kam Ingegneri dabei selbst in den Thran; ins Schuldgefängniss nämlich, wegen 200 Scudi. Um das Mobiliar vor dem Gläubiger zu sichern, liess der Herzog darauf in seinem Namen Beschlag legen, und den Gläubiger mit der Klage abweisen. Auf die Art zog der herzogliche Mäcen seinen eingeseiften Schützling aus der Lauge, und behielt die 200 Scudi in der Tasche. Aus der Seife, womit der Herzog Ferrante den Gläubiger über den Löffel barbirte, erkannte Ingegneri in dem Herzog seinen Meister. Einige Jahre später ging Ingegneri nach Rom, wo er in den Dienst des Cardinals Cinthio Aldobrandini trat, des grossen Gönners, Freundes und Leichenbestatters von

---

1) Der Einfluss der Seife nicht blos auf die Frauen- sondern auch die Völker-Toilette: auf die Cultur, „die alle Welt beleckt", wurde in der 45. Sitzung des preussischen Abgeordnetenhauses (Montag 17. Dec. 1866) vom Abgeordneten Herrn v. Vinke (Hagen) mit anmuthigem Witze beleuchtet: „Man pflegt zu sagen", äusserte der einstige Glanz der erlöschenden Provinziallandtage, „dass man die Civilisation eines Volkes am Verbrauch der Seife erkennen könne; wenn eine solche Wechselwirkung zwischen Seife und Civilisation besteht, so sehe ich nicht ein, weswegen die Leute sich durch Gründung eines Consumvereins nicht billigere Seife verschaffen sollen, um mehr verbrauchen zu können und dadurch auf eine höhere Stufe der Civilisation zu gelangen (grosse Heiterkeit)".

Welche Rolle die Seife in der Politik spielt, bezeugen schon die Seifenblasen, die sie mittelst des Strohhalms hervorbringt, an den sich die grössten Politiker anklammern, wenn sie nicht über ihn stolpern. Noch in neuester Zeit lasen wir in einem veröffentlichten Bruchstücke aus Briefen eines der berühmtesten Staatenlenker den Werth und die Bedeutung der Seife in der Politik betont; aus einem Briefe des Löwen der Tagespolitik, der ein ganzes Dutzend Minister und Fürsten unter dem Rasirmesser hatte, und selbige in Einem Strich, wie Meister Adam im Dorfbarbier die Bauern, und über Ein Handtuch: die Mainlinie, rasirte, mit der handfertigen Leichtigkeit und Eleganz des Barbiers in Goethe's „Wanderjahren." Die Briefstelle lautet: „Eine Hand wäscht die andere, und sehen wir die Wiener Seife nur oft schäumen, so werden wir gerne die Wäsche erwidern."

Tasso, bei dessen Beisetzung er seine ganze Gönnerschaft zusetzte, so dass ihr für das Setzen eines Denkmals das Gedächtniss ausging bis auf die letzte Erinnerung. Welche Art von Dienst Ingegneri beim Cardinal Cinthio versah, weiss auch Tiraboschi nicht. Im Jahre 1599 finden wir ihn schon am Hofe des Herzogs von Urbino, dessen neugeborenen Prinzen er die Ehre hatte, in Modena, als Stellvertreter des Herzogs, über das Taufbecken zu halten. Ein Fortschritt jedenfalls in der Mäcenatengunst, verglichen mit Ingegneri's Dienstgeschäft am Hofe des Herzogs von Guastalla, wo er für Waschbecken und Badewannen nur die Seife zu liefern hatte. Doch erhielt ihm Herzog Ferrante seine Gunst bis in's 17. Jahrh. hinein, wo jede fernere Spur von ihm über das Jahr 1613 hinaus verschwindet. In diesem Jahre liess er noch Gedichte in Venezianischer Mundart drucken.[1]) Ob seine Venezianischen Gedichte von so guter Qualität waren, wie seine Venezianische Seife, auch davon meldet Tiraboschi nichts. Aus Ingegneri's jüngeren Jahren stammt eine Uebersetzung von Ovid's Remed. Amor. in Ottaven.[2]) Von rechtswegen musste er Ovid's Medicamina faciei, „Schönheitsmittel für das Gesicht", worunter Venezianische Seife eine Hauptrolle spielt, gleich mit zu den „Heilmitteln gegen die Liebe" übersetzen, gegen welche eben kein Kraut gewachsen; kein anderes, als ein Gesicht, bei dem jedes Schönheitsmittel zu Schanden wird, und selbst Seifenkraut (saponaria) Hopfen und Malz verliert. Selbst für die tragische Reinigung hat Ingegneri durch eine Tragödie, Tomyris[3]), Sorge getragen. Auf die Wichtigkeit der Seife bei der tragischen Toilette deutet Lady Macbeth's Händewaschen hin. Es wird sich vielleicht zeigen, wenn ein Blick auf diese Tragödie verlohnt, ob die Amazone Tomyris ihre Hände halbweges so gut wäscht, wie Lady Macbeth. Vermisst sich doch Ingegneri in seiner Abhandlung „über die darstellende Poesie"[4]) Guarini's Pastor

1) Versi alla Veneziana, soé canzon, satire, lettere amorose, mattine, canzonette in ajenè modernè con altre cose belle opera del signor Anzolo Inegner ed altri bellissimi spiriti. Venez. 1613. 12. — 2) Ovidio de' Rimedj contra l' amore fatto volgare e ridotto in ottava rima. Avignon 1576. 4. Zweite Ausgabe: Bergamo 1604. 4. — 3) Tomiri, gedr. Neapel 1602—1607. 4. — 4) Dalla Poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le Favole sceniche. Fer. 1598. 8.

fido den Kopf zu waschen, dem seine Danza di Venere[1]) nicht das Wasser reicht.

„Der Schauplatz dieses Venustanzes ist Sicilien, in einem Thale, neben dem Berg Eryx, auf dessen Gipfel der Tempel der Venus steht. Das Fest der Liebesgöttin feiern die Nymphen durch Tänze und Gesänge. Während eines solchen zu Ehren der Göttin ausgeführten Tanzes wird der Knoten des Stückes geschlungen." So viel und nicht mehr erzählt Ginguené[2]) vom Inhalt des Stückes. Was das für ein Knoten, vergisst der gelehrte Literator anzugeben, wie Einer, der sich einen Knoten in's Schnupftuch macht, dann aber vergisst, woran ihn der Knoten eigentlich erinnern sollte. Gleichwohl ist dieser bisher immer noch gründlichste, jedenfalls belesenste Kenner der italienischen Literatur des 16. Jahrh. der eingänglichste Inhaltsandeuter, namentlich des Inhalts der italienischen Epen. Dahingegen läuft er über den der Dramen meist hinweg, wie der Hahn über die Kohlen. Und doch gleicht eine Literaturgeschichte ohne genaue Angabe von Gang und Inhalt der hervorstechendsten Geisteserzeugnisse jenem Portrait in „gespritzter Manier", das sich der Schildbürger beim Stubenmaler bestellte, den er die Wände durch die Schablone in fliegender Eile mit den zierlichsten Schnörkeln betupfen und übersprenkeln sah, den schönsten Erfolg, behufs rascher Herstellung seines Portraits, von dieser „gespritzten Manier" erhoffend. Eine Geschichte des Drama's vollends ohne kritische, gewissenhafte Analyse der bemerkenswerthesten Stücke hat für die Literatur gerade so viel Werth, wie die Geschichte einer Zeitepoche ohne Detailkritik der Thatsachen und der handelnden Personen. Thatsachen und Personen aber bilden eben den Gehalt, mithin die Geschichte jedes Drama's, abgesehen davon, dass diese zugleich Züge der Zeitgeschichte widerspiegelt. Ist die Weltgeschichte das Weltgericht: so hat auch die Geschichte des Drama's sich als ein Bretterweltgericht auszuweisen. Dies aber steht nur im Wege einer kritischen Erforschung und Darlegung der Thatbestände, d. h. der Inhaltsanalysen, zu erreichen. Die meisten Literaturgeschichten sind Sammlungen von Rechtssprüchen ohne Information aus den Acten. Dergleichen Rechtserkenntnisse und „Urtheile" stehen weit unter

1) 1583 verfasst. — 2) VI. p. 376.

denen der türkischen Justiz, die doch mindestens die Parteien summarisch abhört, bevor sie ihr Urtheil spricht.

Wir durften daher nicht scheuen, den von Ginguené blos berührten Knoten in Angelo Ingegneri's Pastorale: „Der Tanz der Venus" aufzuknüpfen, mussten wir auch das Stück, das die Berliner Bibliothek nicht besitzt, erst auftreiben. Den Knoten schürzen folgende Voraussetzungen und Vorgänge. Schäfer Coridone ist ein verlorenes, elternloses Kind, und verliert darüber auch noch den Verstand vor Kummer und Gram. Seltsamer Einfall eines Schäfer-Findlings; das erste Beispiel in der an Findlings-Abenteuern so reichen italienischen Dramatik des 16. Jahrh. Unter den Hirten, wo er verkehrt, heisst Coridone der Pazzorello, der „Thörling". Schäfer und Schäferinnen behandeln ihn mit theilnehmender Scheu. Sein verstorbener Pflegevater, der den Knaben in Windeln gefunden, hatte ihn zum Erben eines namhaften Besitzstandes eingesetzt. Pazzorello vernachlässigt aber trotzdem sein Aeusseres so sehr, dass er zerlumpt, abgerissen und abgeschlissen dahergeht vor Gram und Betrübniss über seinen Findlingszustand. In solcher Verfassung erblickt er die junge, reizende Schäferin Amarilli unter einem Hollunderbusche eingeschlafen beim Schlummerliede einer Nachtigall. Der Anblick, der Andere verrückt vor Liebe hätte machen können, äussert auf Coridone die entgegengesetzte Wirkung: er bekommt seinen Verstand wieder; aber nur, um ihn gleich wieder an die schöne Schläferin-Schäferin zu verlieren, in die er sich augenblicklich sterblich verliebt: das Werk der Göttin Venere in Person, die uns als Prologo bereits mit ihrem Vorhaben bekannt gemacht hat: solches Liebeswunder an Coridone, gelegentlich ihrer Festfeier, zu vollbringen. Und nicht blos einseitig, an Coridone — die Göttin facht auch in Amarilli's schlummerndem Busen Erwiederung seiner Liebe an. Als sie die Augen aufschlägt, steht schon ihr Herz in hellen Flammen. Das gesittete Hirtenmädchen deutet ihm Liebe durch die schönste der Blumen an: durch die Blume holder Verschämtheit; ersucht ihn aber, ihr nicht zu folgen, mit dieser durch die Versicherung ihrer Zuneigung versüssten Abwehrsbitte sich entfernend.[1])

1) Sol per farmi piacere
Rimanti: e credi pur ch' io t' ho nel core. (Atto I. Sc. 2.)

Der Erste, der die inzwischen mit dem Verstande des Coridone vorgegangene Veränderung wahrnimmt, ist der alte Schäfer Leucippo, der Führer des Hirtenchors. Er vermuthet, Coridone habe seinen Vater gefunden. Coridone lässt ihn bei dem Glauben, indem er eine Schilderung von dem Aeussern seines Vaters liefert, die der schönsten Hirtin des Thales aus den Augen gestohlen, und die Leucippo nicht ohne Schwierigkeit mit dem Aeussern eines wiedergefundenen Vaters in Uebereinstimmung zu bringen weiss. Zuletzt muss Leucippo seine gute Meinung von Coridone's wiedererlangtem Verstande nothgedrungen zurücknehmen, und ihn für den Pazzorello halten, der Coridone bisher gewesen. Für die Scene, die der Act zu seiner Füllung noch bedarf, lässt er den Leucippo, als Chorvater, und die Galatea, Führerin des Chors der Nymphen, als Chormutter sorgen. Die Scenen betreffen die Vorbereitungen zum Venustanze, womit die vereinten Chöre das Fest der Göttin begehen sollen, mit Anspielungen auf Hofpersönlichkeiten gewürzt, deren Würze für uns taub geworden, wie wir gegen sie. Dass der Schlusschor des ersten Acts keiner andern Gottheit als der Festgöttin lobsingt, versteht sich von selbst.

Titiro kann keinen grössern Beweis von Freundschaft dem Coridone ablegen, als durch den Glauben an dessen zurückgekehrten Verstand. Weit schwieriger hält es, den Licida, Vater der Amarilli, davon zu überzeugen, bei welchem Titiro für seinen Freund, Coridone, um die Hand der Amarilli anhält. Das Vermögen — oder wie es in unsern Dorfnovellen und städtischen Hof-Roman-Pastoralen alle Nasen lang heisst — das Heimwesen des Coridone würde wohl Vater Licidi anmuthen — aber der Pazzorello! Da liegt der Knoten, Ginguené's ungelöster Knoten. Ausserdem hat Licida seine Tochter Amarilli dem Sohne des Lico, eines ausländischen Hirten (Pastor forastiero), zugesagt. Es könne daher von dem Coridone unter keinen Umständen die Rede seyn, und wenn er den Verstand aller sieben Weisen Griechenlands inzwischen bekommen hätte. Licida setzt nun auch sein Töchterchen, die Amarilli, von der beabsichtigten Verbindung mit Lico's Sohn in Kenntniss, zu ihrem grossen Verdrusse, den sie aber, als gehorsames Kind, so gut wie möglich verhehlt. Sie soll den Vater nach dem Gasthaus begleiten, wo Lico mit seinem

Sohn Eumede, ihrem Zukünftigen, jeden Augenblick eintreffen muss. Amarilli fügt sich in ihr Geschick, wünscht aber zuvor ihre Gespielinnen, die Chornymphen, davon in Kenntniss zu setzen, die sie mit der Chormutter, Galatea, zum Festtanze erwarten. Diesen erzählt sie von der „Vision", die sie, schlummernd unter dem Hollunderbusch bei flötender Nachtigall, gehabt: die Erscheinung der Venere nämlich im Traum, und Wen sie dann aufgewächt erblickt, und welche Heirath ihr nun bevorstehe. Kurzum alles das, was wir schon wissen, und wofür auch die letzten Scenen dem zweiten Act aufkommen müssen, behufs seiner Füllung, wozu noch der Schlusscoro sein Schärflein beiträgt, mit seinem beatus ille qui procul negotiis, sammt den dazu gehörigen bobus natürlich, um das Selbstlob voll zu machen.

Nach einem solchen Bescheide von Licida, den ihm Titiro überbringt, müsste Coridone verrückt seyn, wenn er mittelst seines wiedergewonnenen Verstandes nicht zu dem einzigen Auskunftsmittel in seiner Lage griffe: mit Hülfe seiner, aus einer Schaar handfester, wohlbehaarter Satyrn bestehenden Genossen, die Amarilli, und zwar mitten aus den Tanzreigen der Nymphen heraus, zu rauben, das Weitere der Göttin Venere anheimstellend. Freund Titiro versucht dann auch gleich, Amarilli, wenn nicht für eine gewaltsame Entführung, so doch für einen passiven Nichtwiderstand zu gewinnen. So viel glaubt Amarilli der Göttin, aus Rücksicht auf deren Festtag, schuldig zu seyn. Sie veranlasst ihre Mitnymphen sammt Chormutter, Galatea, zu einer mit Gesang begleiteten Danza di Venere, einem symbolischen Tanze, dessen Deutung Coridone mit seinen Satyrn so klar legt, dass nun dem Chorvater, Leucippo, der Verstand still steht, und der Chormutter, Galatea, der ihrige mit den Satyrn durchgeht. Das Opfer des passiven Nichtwiderstandes, Nymphe Amarilli, empfiehlt ihre Seele der Göttin Venere, Leib und Ehre dem Coridone[1]), der für beide mit seinem nun über jeden Zweifel erhabenen Verstande einsteht. Chorvater, Chormutter, Hirten- und Nymphenchor stehen verdutzt da und sehen einander mit grossen Augen an. Die grössten veranstaltet die fünfte Scene,

---

1) Corid. Vita de la mia vita, non timere.
Amar. Deh l' honor mio ti sia raccommandato. III, 4.

die in ihrer Rathlosigkeit längst Gewusstes lallend wiederholt, bis Coro ihr und, bei der Gelegenheit, auch dem dritten Act mit einer Charakteristik des Gottes Amore den Mund stopft, die der schaflederne Soccus der Pastorale sich an den Schuhsohlen abgelaufen.

Die grossen Augen erst, die den vierten Act füllen! Vater Licida's, Schwiegervater Lico's, Augen! Letzterer doppelt so grosse, maassen ihm sein Sohn, Eumede, Amarilli's eventueller Bräutigam, abhanden gekommen. Und zu welchem Zwecke? Um Coridone's Handstreich in zwiefacher Gestalt, gegen zwei Nymphen nämlich auszuführen, auf eigene Faust, ohne Satyrn; er selbst Mann und Satyr genug, um, mit einem Gefährten gleichen Schlages, die beiden Nymphen, Schwestern, schöne, junge[1]), bei nachtschlafender Zeit aus ihren Betten zu holen, unbekümmert um den alten Vater, der in der Nebenstube schnarchte. Der Nymphenraub des Sohnes reisst in Lico's Vaterherzen eine alte Narbe auf, die der Raub seines ältern, in den Windeln ihm entrissenen Söhnleins zurückgelassen, den die Wölfe gefressen. Das Nähere darüber muss sich Lico vorbehalten, bis Titiro, der herbeigestürzt kommt, seinen Schreckensbericht abgestattet. Im Walde, durch den Coridone seine schöne Beute flüchtete, um sie zu einem sichern alten guten Bekannten zu bringen, im wilden Walde erinnerten sich die Waldmenschen — daran hatte Coridone nicht gedacht — dass sie eigentlich Satyrn, denen eine geraubte Nymphe vor allen Andern zukäme. „Es wilzt die innere Natur", um mit dem Bären in Lilly's Park zu reden. Coridone's Satyrn entblöden sich nicht, das Wilzen ihrer innern Natur der Nymphe Amarilli begreiflich zu machen. Coridone schlägt zwei mit seinem Knotenstock zu Boden. Die Waldbrüder stürzen über ihn her. Coridone und Titiro rüsten sich zum Kampfe. Amarilli nimmt den Augenblick wahr, und flieht ins Gebirg; die Satyrn hinter ihr her. Coridone mit den Satyrn im Wettlauf nach ins Gebirge. Titiro keucht, was er keuchen kann, und verliert darüber Alle aus den Augen. Endlich dringt er ins Gebirge vor und findet Coridone — aber wie? Amarilli's blutigen Schleier in der Hand; ihn selbst in der Lage von Tasso's Aminta, verzweif-

1) Due Ninfe, belle, giovani, Sorelle.

lungsvoll wegen des Schleiers, und entschlossen, seinem Leben ein Ende zu machen, was natürlich der Act nicht zugeben kann; schon der vierte nicht, geschweige der fünfte. Ersterer, der vierte Act, liefert denn auch zu dem Zwecke noch die Fortsetzung von Lico's verlorenem und von den Wölfen gefressenem Söhnlein, das kein anderer ist, noch seyn kann als Coridone. Die Wölfe waren Corsaren, die das Kind geraubt, aber nicht gefressen, sondern im Gebirge seiner Heimath blos vergessen, wo es ein Hirt, Selvaggio, aus der Gegend, wo die Pastorale spielt, gefunden, als sein eigenes erzogen u. s. w. Das lässt alles der vierte Act den Titiro erzählen, da er einmal im Erzählen ist. Folgt das übliche Erkennungs-Frage- und Antwortspiel; so dass Lico dem Licida vaterfreudig die Verschwiegerung, die der Nymphenraub seines zweitgebornen Sohnes zu nichte gemacht, dank dem geraubten Erstgebornen, in Aussicht stellt, welcher vorläufig zwar mit dem blutigen Brautschleier seiner entführten Braut sich an den nächsten Baum aufhängen will; damit aber, nach Aminta's Vorgang, warten wird, bis Vater Lico die Windeln in Augenschein genommen, die ihm Titiro, das Factotum des vierten Actes, vorzeigen soll.

Aus den Windeln und aus dem blutigen Schleier tritt das Liebespaar zumal hervor: Coridone, glänzend wie aus dem Ei geschält; Amarilli aus dem blutigen Schleier, strahlend wie der Morgenstern aus Aurora's Purpurwindeln, der Purpurgeborene. Zunächst Amarilli, die noch vor dem Schlusschor des vierten Acts plötzlich unter den Gespielinnen, dem Nymphenchor, erscheint, mit hellem Jauchzen von Galatea und ihrer Schaar begrüsst. Den Schleier riss ihr auf der Flucht ein Dornstrauch ab, der sie festhalten wollte, als wär er ein stachliger Faun oder Satyr. Sie wand sich los, die Freiheit mit Tropfen ihres Blutes erkaufend[1]), aus den Armen des dornbuschigen Gesellen, der sie blutig küsste. Noch vermisst sie ihren Coridone, von dessen wiedergefundenem Vater sie früher, als er selbst, erfährt. Der Aermste muss vorerst dem fünften Act seinen Ohnmachtszoll entrichten, über den Schleier, durchwirkt mit Amarilli's Blutstropfen, und über das

1) Pruno più fero,
Ch' è me non parve al lacerarmi il viso.

Echo, das seine Fragen mit grausam-neckischer Zweisilbigkeit beantwortet:

Coridone. Sag, Echo, ob mein Mädchen
Sie mir getödtet haben? Echo. haben.

. . . .

Coridone. Wer barg, den Leib, bethauet
Von ihres Blutes Quelle? Echo. Welle.
Coridone. Weh' mir! So fandst im Wasser du dein Grab![1])

Und fällt seinem Freunde Titiro ohnmächtig in die Arme. Das indische Drama bot uns ähnliche Waldscenen dar.

Titiro's Klagen ziehen Lico und Amarilli herbei, den Vater und die Geliebte, die er beide verloren gab, und die nun ihn, Coridone, für todt beweinen. Diese Scenen sind schön und gut und rührend. Auch diess zweckmässig ersonnen, dass die kräuterkundige Chorführerin, Galatea, den Ohnmächtigen mit dem Saft von Ochsenzunge, der Blume nämlich (buglossum), den sie ihm auf die Augen träufelt, ins Leben zurückruft. Weniger gut könnte erscheinen: dass Amarilli, beim Erwachen des Coridone, nicht anwesend ist, sondern nur der Vater Lico, dessen Wiedergewinn die Sohnesfreude für die Entzückungen des Liebhabers schadlos halten muss, die er vertrösten muss, bis er die gerettete Geliebte im Gasthof (albergo) von Angesicht zu Angesicht erblickt, wo sie ihn mit ihrem Vater Licida erwartet; ein Anblick, den uns der fünfte Act hinter seinem Vorhang neckisch-neidisch entzieht. Vielleicht mochte aber den Dichter zur Fernhaltung der Amarilli beim Wiedererkennen zwischen Vater und Sohn der sittlich-höhere Beweggrund bestimmen: die reine Vater- und Sohnesfreude nicht durch die stärkere, ja alle anderen Sympathien verdunkelnde Gattenwonne über die wiedergefundene Geliebte zu verdunkeln oder gänzlich auszulöschen. Der sittlichen Erwägung spricht auch das ästhetische Feingefühl

---

1) Corid. Se la mia Ninfa uccisa
Non han, trammi d' inganno. Hanno.

. . . .

Ahi, chi 'l bel corpo almeno
Raccolse alhor che giaque? Aque.
L' acque fur dunque la tua sepultura.

das Wort, wie denn letzteres mit jenem stets Hand in Hand geht. Mit einem solchen Vorzug nehmen wir selbst den „schwächlichen Styl“ in Kauf, den Ginguené's Kadi-Spruch, der Norm einer türkischen Justiz gemäss, über Ingegneri's Pastorale fällt. „Schwächlich“, im Vergleich zu Tasso's, und mehr noch zu Guarini's überschmuckem Pastoralenstyl, mag die poetisch-sprachliche Form in der 'Danza di Venere' scheinen. Wenn sie aber zugleich naturwahrer, unverzierter, bukolischer und landschaftlicher und ländlich-sittlicher sich darstellt, als im Pastor Fido; so darf auch der schwächlichere Styl das Vorrecht des „schwachen“ Geschlechtes geniessen, das zugleich das „schöne“ heisst. Guarini verbrauchte bei seinem „Treuen Schäfer“ die kosmetische Seife, die der Seifensieder und Dichter der Danza di Venere für den Hof von Mantua kochte.

Cristoforo Castelletti, der sich uns als sinnreichen Lustspieldichter empfohlen[1]), hat auch eine Pastorale, Amarilli, gedichtet, wovon eine dritte umgearbeitete Auflage zu Venedig 1587 erschien.[2]) Ob und wo sie aufgeführt worden, wird nicht gemeldet. Castelletti's Amarilli tritt aber an Werth hinter seine Komödien weit zurück. Ein lockeres Scenengefüge hängt lose um eine matte und dabei völlig unwahrscheinliche Fabel. Ein Schäfer, Tirsi, aus der Insel Candia, verlässt seine Heimath vor Kummer über den Tod seiner Geliebten, der Nymphe, Licori, die er von einem Nebenbuhler vergiftet glaubt. Nach zehnjährigem Umherirren erscheint er in den Gefilden Toscana's unter dem Namen Credulo. Hier verliebt er sich in Amarilli, die seiner verstorbenen Licori so ähnlich sieht, wie ein hohles Ei dem andern. Amarilli weist seine Bewerbung zurück. Sie kann ihren Tirsi nicht vergessen, dem sie treu zu bleiben entschlossen ist. Der Leser merkt längst, dass Credulo kein anderer als Tirsi, und Amarilli keine andere als die an Gift gestorbene Licori ist. Unser Leser erinnert sich nebenbei auch an die ganz ähnliche abgeschmackte Fabel in der Komödie Trinuzia von Agnolo Firenzuola[3]), und erkennt auch sofort deren Identität mit Castelletti's Amarilli, ohne sie just mit verliebten Augen anzusehen, wie Tirsi

1) Geschichte d. Dram. IV. S. 887 ff. — 2) Die zweite ist von 1582, die Jahreszahl der ersten, auf welche sich der Herausgeber der zweiten bezieht, ist nicht bekannt. — 3) Gesch. d. Dram. IV. S. 844.

die Amarilli. Er sieht sie vielmehr beide mit dem Rücken an, die Komödie des Firenzuola, und die Pastorale des Castelletti; die Trinuzia wie die Amarilli, und wir dessgleichen.

Von demselben Gesichtspunkt aus wollen wir überhaupt, unsere Leser nämlich und wir, die noch rückständige Schaar von Pastoralen betrachten, die das 16. Jahrh. in seinem unerschöpflichen Schoosse birgt: von der Egloga pastorale di Flavia (1528. 8⁰), bis zu La Rosa tragi-comedia rurale des Cavalier Paolo Rossi da Terni (1599. 8⁰), Verfassers dreier Pastoralen. Mögen sie nach wie vor als merkwürdige Petrefacten unter Glas und Rahmen der dramaturgischen Raritäten-Sammler für die Wenigen aufbewahrt bleiben, denen ein flüchtiger Einblick in die gläsernen Särge beschieden; als da sind: die Storia dell' Accademia de' Rozzi, estratte de' Manuscritti della stessa dall' Accademico Secondante (Siena 1775. 8.). Ferner: die Relazione storica dell' Origine e Progresso della festosa Congrega de' Rozzi di Siena, diretta al signor Lottinij, stampatore in Parigi da L. Ricci, mercante di libri vecchi (Parigi 1757. 8⁰). Die katalogistischen Sammlungen endlich: der Katalog z. B. der den Poesie drammatiche e rusticali scelte et illustrate des C. Ferrario (Milan. 1812. 2 Vol. 8⁰) beigegeben. Musste sich doch schon unsere Geschichte wegen ihres Umfanges berufen lassen, ob sie gleich für diesen nicht verantwortlicher ist, als jede ehrliche Haut für den ihrigen; auch diese muss sich strecken nach dem, was sie zu bedecken hat. Nur darf sie nicht die Haut des Frosches in der Fabel seyn, der immer das bleibt, was er ist, selbst wenn ihm der dort misslungene Versuch: sich zum Ochsen aufzublasen, gelingt.

Auch auf die Nebenarten der Pastorale, auf die Favole Pescatorie, cacciatorie, maritime: Die Fischer-, Jagd- und Seedramen, können wir uns nicht näher einlassen. Das einzige unter den Fischerdramen des 16. Jahrh., das, um der zierlichen Verse willen, Beachtung verdiente, der Alceo des

Antonio Ongaro,

zeichnet sich dadurch aus, dass derselbe eine in Gang und Fabel getreue Nachbildung von Tasso's Aminta ist, wesshalb man ihm den Spitznamen: „der gebadete Aminta", Aminta

bagnato, beilegte. Tasso's ländliches Hirtendrama ist darin gleichsam zum Fischerdrama umgewässert. Kann es nun thunlich erscheinen, nachdem man ein in Oel vorgeführtes Meisterbild studiert und bewundert, die noch so gelungene Copie in Wasserfarben einer nachträglichen Prüfung zu unterziehen? Eine solche Copie zumal, die in denjenigen Stellen, wo sie ihrem Musterbilde nicht aufs Getreueste nachlebt, auch sogleich verunglückt?

In Tasso's Aminta hält Amor den Prolog: Ongaro's Alceo legt nahezu dieselben Gedanken der Venus in den Mund. Ihr Prolog verhält sich zu dem von Aminta's Amor, wie ungefähr ein Werthpapier zu dem von ihm repräsentirten Baarwerthe; ein ächtes, gutes Werthpapier mit dem obligaten Wasserzeichen.[1]) Tasso's Dafne und Silvia leiten die erste Scene des Alceo als Alcippe und Eurilla ein, und Dafne's Kehrvers „Cangia, cangia consiglio" wechselt nur consiglio in „pensiero" um. „Rath" in „Gedanken." Bis auf das Wort „Gedanken" ist der Gedanke derselbe, und das „ändere, ändere", bleibt auch dem Worte nach unverändert: „cangia, cangia pensiero." Wie auf den Sonntag der Montag, folgt nun die zweite Scene des Aminta auch auf die erste des Alceo, nur dass hier der „gebadete" Aminta, Alceo, heisst, und Tirsi in Timeta umgetauft erscheint. Was den Inhalt ihrer Unterredung betrifft: siehe unsern Bericht über die entsprechende Scene in Tasso's Aminta. Dessgleichen was den Schlusschor zum ersten Act anbelangt, welcher auch im gebadeten Aminta Acht und Bann über die Ehre spricht. Trotz der Scenenumstellung im zweiten Act, eröffnet ihn doch Tasso's Satiro, wie im Aminta; wenn gleich bei Ongaro als Meer-Satiro mit einem Fischschwanz, nämlich als Tritone, der aber mit Aminta's Waldmann aus Einem Horne bläst; cum grano salis versteht sich: dem Körnchen Meersalz nämlich, das ein Triton nicht missen darf. In Ermangelung eines Baumes, womit sein Wasserreich nicht gleich bei der Hand ist, wie der Wald einem

1) Venus beruft sich darauf:

„Denn aus dem Meer geboren, ziemt es mir,
Mich auch der Fischer treulich anzunehmen."

Perchè send' io nata del mar, l' avere
Cura de' pescatori a me conviensi.

Satiro, heckt Ongaro's Meer-Satyr einen ihm gemässeren Gewaltstreich aus; einen Gewaltstreich, der sich gewaschen hat: einen Conat, gleich dem der Meerfrau in Goethe's „Fischer"; mag auch, in Ongaro's Fischerdrama, das Meerweib ein Meermann vertreten, welcher eine Fischerin an Stelle eines Fischers in sein Bereich zieht, und nicht nach der Arie: „halb zog sie ihn, halb sank er hin", sondern ganz, mit Haut und Haaren. Darauf zielt mindestens die im Monolog vom Meer-Satyr, dem Tritone, kundgegebene Absicht: „Ich weiss", sagt er, „dass du (Eurilla) die Meerbucht von Angio[1]) zu besuchen pflegst, um daselbst zu fischen":

Dort harr' ich dein, verborgen unterm Wasser,
Bis Netz und Hamen du hast ausgeworfen.
Dann klammer' ich mich an Hamen oder Netz,
Und ziehe, während du es mühsam hebst,
Dich nieder in die Flut. Gelingt die List nicht,
Raub' ich am Ufer dich, und bringe dich
An einen unbekannten Ort hin, wo
Mich Niemand stören soll in meiner Lust,
Und ich für all' die Kränkungen, die du
Mir angethan, kann süsse Rache nehmen. . . .[2])

Die zweite Scene zwischen Timeta und Alcippe geht mit der parallelen im Aminta zwischen Dafne und Tirsi Hand in Hand. Nur die dritte weicht darin von der gleichnamigen im zweiten Act des Aminta ab, dass Alceo dem Fischerchor einen schlimmen Traum erzählt, den er gehabt und der ihn mit der Ausführung des vom Triton gehegten Anschlages schreckte. Der

1) Das alte Antium an der Küste südlich von Rom; jetzt Nettuno, und wo zur Zeit des Ongaro die Signori Colonesi ein Schloss hatten.

2) Ivi t' attenderò sott' aqua ascoso,
Finche getti nel mar la rete o l' amo;
Indi alla rete o all' amo attacherommi,
E mentre porrui in opra ogni tua forza
Per riaverla, io ti trarrò nell' acque:
O quando questo inganno non succeda,
Ti ruberò nel lito uscito, e poi
In qualche parte ignota guiderotti,
Ove altri e miei diletti non offenda
Sed ivi prenderò dolce vendetta
Di mille amari oltraggi, che m' hai fatto.

Chor ist kaum mit seiner Beschwichtigung zu Ende, kommt schon Lesbina (die Nerina im Aminta) mit der Meldung von der Verwirklichung des Traumes und dem durch das Seeungeheuer bewerkstelligten Entführungsraube der Eurilla, beim Fischfang. Die Abweichung rächt sich sofort an Alceo, der die Schreckenskunde mitanhört, und den Act schliessen lässt ohne den Mund aufzuthun. Er bleibt stumm wie ein Fisch. Was ist die Folge? Eine zweite Botenläuferin, Fillira, muss gleich in der ersten Scene des dritten Actes die Rolle des Tirsi in der betreffenden Scene des Aminta übernehmen, um dem Timeta, dem Chor und uns das räthselhafte Verstummen des Alceo am Schluss zu erklären. Er hatte sich nämlich, unmittelbar nach jener Meldung, von einem Felsen, aber nicht wie Aminta in ein Gebüsch, sondern wie es einem gebadeten Aminta zukam, ins Meer gestürzt. Er schwamm dem Räuber nach, dieser wirft die entführte Nymphe mitten im Meere ab; entkommt, dank Fischschwanz und Flossen, während Alceo die gebadete Silvia, die Eurilla nämlich, die er glücklich aufgefischt, ans Ufer trägt, wo sie, triefend von Seewasser, ihm auch gleich davonläuft, den Fusstapfen ihrer Vorläuferin, der Silvia in Tasso's Aminta, folgend, so dass Alceo, wie dieser, das blosse verblüffte Nachsehen hat, mit dem Unterschiede, dass Alceo auch noch Salzwasser aus allen Poren weint, und dass Eurilla die mit einem ehrerbietigen Handkuss ihr von Alceo angebotene Begleitung bis zu ihrer Hütte schnöde zurückwies.[1]) Vor Gram „gleichsam zum Felsen erstarrt"[2]), erinnert sich Alceo der Ohnmacht des Aminta im Gebüsch, nach dessen Verzweiflungssprung vom Felsen, und springt nun nachträglich noch einmal ins Wasser, um darin in Ohnmacht zu fallen; Springer und Felsen, zu dem er „quasi" erstarrt war, in Einem Sprung. Ein Glück, dass Fillira dabei stand. Sie steigt bis ans Knie

1) Indi la man baciando riverente,
Timido e desioso, a lei la parse
Per volerla condurre alla capanna,
Ella torna, e sdegnosa riguardollo,
Se trasse addietro, e denegò la mano . . .
E — veloce s' invio per sue case . . .

2) E quasi immobil scoglio.

ins Wasser, zieht den Zweimalgebadeten an's Ufer, und führt ihn „ehrerbietig“ in seine Hütte, wo er eben die Kleider wechselt.[1])

Während des Umkleidens geht die zweite Scene vor sich, wo Alcippe die Eurilla scharf ins Gebet nimmt, wegen ihres hartherzigen, Aminta's Silvia an fühlloser Undankbarkeit weit überbietenden Sprödsinns. Jeder Pinselstrich der Copie, der vom Vorbilde sich entfernt, ist ein Fehlzug. Aminta's Sturz vom Felsen hat sofort die Wendung des Stückes und der Gesinnung der Silvia zur Folge. Bei Ongaro schleppen hier zwei Scenen, die genannte, und die dritte zwischen Alceo, Timeta und Alcippe, nach, gleich weitläufigen Fischernetzen; während die entsprechenden im Aminta, kunstgerecht, vor diese Wendung fallen. Den Umstand ungerechnet, dass die von Aminta losgebundene Silvia aus Scham flieht; die Flucht der Eurilla vor ihrem Retter dagegen als blosse schnöde Herzlosigkeit erscheinen muss, die den Charakter verhässlicht. Kann die der Eurilla von Alcippe abgezwungene Bewilligung einer Unterredung mit Alceo schadlos halten für Silvia's in Liebesmitleid schmelzendes Herz, dessen Sprödigkeit sich auflöst „in einen Thau?“ Welcher missverstandene Ersatz für dieses anmuthsvoll innige Ueberwallen eines durch heroische Liebestreue erschütterten Mädchengemüthes; welche unkrautartige Ueberwucherung eines so hinreissenden, weiblich schönen Motivs in zwei langgestreckte Scenen (3. 4.), wovon die erste das von Eurilla bewilligte Gehör durch Alcippe dem Alceo vermelden lässt, und die andere, viermal so lange, die gewährte Besprechung darlegt mit einer Liebeserklärung von Seiten des Alceo, die ihre 120 versi sciolti, eher mehr als weniger, zählt; so dass Eurilla uns zum erstenmal aus der Seele spricht, wenn sie darauf erwidert: „Nun hab' ich's satt!“[2]) Erst da Alceo seine vorhin im Wasser nicht zu Stande gekommene Ohnmacht nun glücklich zu Wege bringt; und erst als Alcippo die Eurilla

---

1) Entrai nel mar sino al ginnochio, e lui
Trassi alla riva, e riverente alfine
Sin alla sua capanna lo condussi,
Ove or si cangia i vestimenti. Att. III. Sc. 1.

2) O mai —
Sono stanca d' udirti.

himmelhoch bittet, den Ohnmächtigen durch Nennung seines Namens wenigstens ins Leben zurückzurufen: erst da vernimmt man aus Eurilla's Munde ein scheinbar theilnehmendes Alceo, Alceo, begleitet von der Frage: „Lebst du?“ (sei vivo?) Aber nur, um auf das Sì („Ja“) des sich Erholenden, zu bemerken: „Dann empfehl' ich mich Ihnen.“ [1]) Und geht und überlässt ihn einer dritten Ohnmacht, aus welcher ihn — Echo weckt; ein zweisilbiges Echo, das je das letzte Silbenpaar der Ganz- und Halbverse seines Klagegestöhns wiederholt:

Wer ruft mich und belauschet mein Gespräch o! (Echo).[2])

Betreffs der fernern Antworten beruft sich das deutsche Echo auf seine Einsilbigkeit, und nimmt, mit Verweisung auf das italienische Eco, das Gold des Schweigens in den Mund, um sich nicht zu wiederholen. Auf unserer Einladungskarte an Eco ist ausdrücklich bemerkt: U. A. W. nicht G. Alceo fragt: Welches Ende Dem bevorsteht, dessen Herz sich an Lieblose kettet? Eco: „Er stirbt.“ Doch welcher Tod kann seine bittern Qualen enden? Eco: „Die Meerflut.“ Diese Antwort ist für den gebadeten Amint Wasser auf seine Mühle. Er beschliesst einen dritten Sprung ins Meer; diessmal aber einen unwiderruflichen Salto mortale, welchem Eco ein Ai (Wehe!) nachruft. Alceo stürzt davon und

---

1) Se tu sei vivo, addio.
Lebst du, so lebe wohl!

2) Ma chi mi chiama, e chi ragiona meco? (Eco).
. . . .
Di qual fin fia chi segue ingrato amore? (More).
Wie enden, die an falschen Herzen hängen? (Hängen).
. . . .
— qual cosa
Può porger fine alle mie pene amari? (Mari).
Doch welchen Tod
Wähl ich, dass ich mein bittres Leid nicht mehre? (Meere).
. . . .
La mia morte palesa
A' pescator farai . . . (Ai).
Verkünde meinen Tod den Fischern,
Dass mein Andenken nicht verwehe. (Wehe!)

der Fischerchor singt die Palinodie zum Hirtenchor des zweiten Actes vom Aminta, indem er die von diesem gepriesene Liebe verwünscht. Ongaro's Fischerchor verwünscht die Ehre, verwünscht die Liebe, nur das Verwünschenswürdigste mag er preisen: das verwünschte Nachahmen des Unnachahmlichen nämlich; und gerade da am verwünschtesten, wo die Copie dem Original untreu wird.

So z. B. gleich wieder die erste Scene des vierten Acts, wo zwei Fischer, Siluro und Mormillo, angeblich nach dem tramortito, „halbtodten" Alceo suchen und, daran vergessend, eine Fischer-Ekloge nach Art des Fischeridylls von Theokrit, auf eigene Hand[1]), und ohne allen Zusammenhang mit der Handlung, die dem Schlusse doch entgegeneilt, vortragen; anstatt in die Fusstapfen des vierten Actes von Tasso's Aminta zu treten, welcher kunstgemäss die Schlusswendung in einen glücklichen Ausgang vorbereitet. Endlich, aber doch nach einer zweiten, ganz müssigen Vorwurfsscene zwischen Alcippe und der noch immer fischblütig kaltherzigen Eurilla, keucht der Bote (Nunzio) heran, die Doublette des Nunzio im Aminta, des Ergasto, der aber daselbst folgerecht schon in der zweiten Scene erscheint. Die Meldung von Alceo's Sturz ins Meer gleicht nun wieder dem Berichte von Aminta's Sprung ins Gebüsch, mutatis mutandis, wie ein Tropfen Wasser dem andern. Nunzio hat ihn mit eigenen Augen vom Meerfels sich herunterstürzen sehen, nachdem er ihn mit eigenen Ohren ein Sterbeklagelied über das grausame Herz der Eurilla hatte singen hören, süsser als ein Schwan[2]), und ihn halb versinken sehen, und dann gar nicht mehr gesehen, alles mit eigenen Augen. Hier rächt sich nun die, im Vergleich zu Aminta's Sil-

1) Richtiger an der Hand von Sannazaro's Arcadia, deren Prosa IX diese Scene nachahmt, nicht ohne Motive aus der zehnten Ekloge der Egloghe pescatorie des Bernardino Rota, der um 1560 blühte, und den man für den Erfinder der italienischen Fischeridylle hält; nach Andrea Calmo, muss hinzugefügt werden, welcher 1534 Egloghe pescatorie in Venezianischer Mundart herausgab (s. Crescimb. Comentarj I. p. 56 Not. 15.)

2) — nè così dolce
Si lagna al suo morir vicino il cigno.
So süss klagt vor dem Sterben nicht der Schwan.

via, grell betonte Herzensverstocktheit der Eurilla blutig an den blutigen Thränen, die sie plötzlich aus Reue und Liebesverzweiflung stromweise vergiesst; Thränen, wie aus den Wolken gefallen. Im Widerspruch mit ihrem Charakter jammert sich Eurilla in den der Silvia so vollständig hinein, dass sie in diesen zu zerfliessen scheint: Ein Kehrbild zu Desinit in piscem; da bei Eurilla der vordere Theil der kalte und gegen jede Liebesempfindung mit einem Schuppenpanzer bedeckte Fisch ist; während die mulier formosa superne, die „schöne Weiblichkeit" als Endstück in Thränenwasser plätschert; und auch diess nicht sowohl als Sirene, denn als „heulende" Charybdis, oder Skylla, deren Venusgürtel aus einem Gurt bellender Hundsköpfe besteht.

Den fünften Act, in Tasso's Aminta eine einzige Scene, die den Bericht des Hirten Elpino an den Chor über den glücklichen und das Liebespaar beglückenden Ausgang enthält, hat der Copist in drei Scenen ausgesponnen, worin breitselig die Auffischung des Alceo beim Fischfang und dessen Wiederbelebung erzählt, und von den blutrünstigen Wangen berichtet wird, womit sich Eurilla über den noch im Ohnmachtsschlaf dagelegenen geworfen, und ihn mit ihren Thränen und Seufzern wieder zu sich gebracht, genau so wie Silvia ihren Aminta. Damit nicht genug, spielt nun noch die Schlussscene eine dialogische Liebes-Dithyrambe zwischen Alceo und Eurilla als Kehraus-Walzer ab, selbdritt mit Freund Timeta, der, dazu schnalzend, sich auf eigne Rechnung um den Absatz schwenkt.

Die besondere Gunst, deren sich Ongaro's in ihrer Art immerhin bemerkenswerthe Copie des Aminta, in Rücksicht auf die Anmuth und Natürlichkeit des Styls, von den Zeitgenossen zu erfreuen hatte, schien uns einige vergleichende Nachweise um so mehr zu befürworten, als kein uns bekannter Literarhistoriker auch nur andeutend eine solche Parallele versuchte; vielmehr nur Einer dem Andern den Spitznamen „Aminta bagnato" nachschrieb.

Die Notizen über die Lebensverhältnisse des Antonio Ongaro beschränken sich auf die Angaben, dass er, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. zu Padua geboren, ein Alter von dreissig Jahren erreichte; in Rom den Rechtsstudien oblag, und daselbst den Alceo schrieb. Ausser diesem dramatischen

Nachahmungsversuche sind von ihm lyrische Poesien, Sonette etc. bekannt, wovon eines, das anhebt: 'Fiume, ch' all' onde tue', durch die Kritik des Muratori eine gewisse Berühmtheit erlangte.[1])

Wir müssen uns nun zu der, nächst Tasso's Aminta, bedeutendsten und berühmtesten italienischen Pastorale, zu

Battista Guarini's

Il Pastor Fido (Der treue Schäfer),

wenden.

Battista Guarini, 1537 in Ferrara geboren, stammte im vierten Grade von jenem Guarino aus Verona ab, den die italienische Literatur als einen der Wiederhersteller der schönen Wissenschaften im 15. Jahrh. preist. Aus Battista's erster Jugend sind keine Erinnerungen aufbewahrt. Seine Universitätsstudien absolvirte er auf den Hochschulen von Pisa und Padua. 1563 war er Professor der schönen Wissenschaften auf der Hochschule von Ferrara, wo er ein Jahr lang über die Ethik des Aristoteles Vorträge gehalten. Als 28jähriger junger Mann wurde er Mitglied der Accademia degli Eterei zu Padua, der auch berichtetermaassen Tasso angehörte, mit welchem Guarini anfangs vertraute Freundschaft unterhielt, späterhin jedoch infolge von Eifersüchteleien zerfiel.

Um 1567 trat Guarini in den Dienst des Herzogs Alfonso II., der ihn zum Cavaliere erhob, und mit verschiedenen Gesandtschaften betraute: bei der Republik Venedig, beim Herzog von Savoyen, bei Papst Gregor XIII., bei Kaiser Maximilian und Heinrich von Valois, König von Polen (Henri III. von Frankreich). Den Titel 'Cavaliere' setzte Guarini auch als Schriftsteller vor seinen Namen, und liess ihn in seinen Siegelring stechen: der erste Reiter des Musenpferdes, so weit uns erinnerlich, der es als bestallter „Ritter“ tummelte. Bei seiner Rückkehr von der letzten Botschaft, wurde Guarini von Herzog Alfonso zum Staatsrath und

1) Einige andere Mittheilungen über Ongaro und seine Poesien finden sich vor der Ausgabe des Alceo. Padua 1722. 8. Die erste Ausgabe ist Vened. 1582. 8.

Staatssecretär ernannt, und als solcher an den polnischen Landtag mit einer geheimen Mission gesandt, die nichts Geringeres bezweckte, als für Alfonso selbst den Thron von Polen zu werben, den Heinrich von Valois, als würdiger Nachfolger Karl's IX., eben im Stich gelassen. Das hitzige Fieber, womit Guarini in Warschau eintraf und von dem er, wie ein Brief an seine Frau meldet[1]), nicht wieder zu erstehen glaubte, fachte nur seinen diplomatischen Eifer stärker an, und hatte den Erfolg, dass Herr und Diener, dank der vereitelten Bewerbung, beide von ihrem hitzigen Fieber genasen: der Cavaliere-Staatssecretär, von dem diplomatischen Gesandtschaftsfieber, und Herzog Alfonso von dem Scharlachfieber des polnischen Königsthrons.

Müde seines Hofamtes, müde seiner diplomatischen Kreuz- und Querfahrten, müde der ewigen Processe, in die ihn seine streitsüchtige Natur verwickelt hatte, zog sich Guarini im Jahre 1582 mit Frau und Kindern auf sein Landgut Guarina in der Nähe von Rovigo, zurück, wo er die schöne Jahreszeit zubrachte. Den Rest des Jahres verlebte er in Padua und Venedig, von Familienangelegenheiten daselbst festgehalten, die zum grossen Theil Abwickelung von Processen betrafen. Aufforderungen, sich den Musen wieder zuzuwenden, wies er auf's Entschiedenste mit dem Bemerken zurück: er sey nicht zum Dichter geboren; seine lyrischen Poesien dürfe er nur als Jugendversuche gelten lassen, als akademische Uebungen während seiner Musestunden. Da regte die Bewegung, die Tasso's im Druck erschienener Aminta in der gebildeten Welt hervorrief, Guarini's alte Nebenbuhlerschaft wieder auf, und reizte ihn, einen vor mehreren Jahren begonnenen Entwurf zu einem Hirtendrama wieder vorzunehmen und auszuführen. Im Widerspruche mit seiner Selbsterkenntniss, dass er kein geborener Dichter, konnte er seinem jüngern Nebenbuhler, der doch unzweifelhaft ein echtbürtiger Poet war, keine Ueberlegenheit einräumen, ob er gleich demselben Gerechtigkeit widerfahren liess, und diese Gesinnung auch durch die Verbesserungen glaubte erprobt zu haben, welche Guarini eigenhändig den fehlerhaften Ausgaben von Tasso's Befreitem Jerusalem und einiger lyrischen Poesien desselben hatte angedeihen lassen. Aus solchen

1) Aus Warschau vom 25. Nov. 1575.

Antrieben erwuchs der Pastor Fido, mit dem Guarini den Aminta zu verdunkeln strebte. Bevor er mit dem Gedicht in die Oeffentlichkeit trat, hatte es Guarini einem Kreise von Schöngeistern, Dichtern und hochgebildeten Frauen zu Guastalla, im Beiseyn des Herzogs Ferrante II. von Gonzaga, vorgelesen. Der Beifall war ausserordentlich, das Entzücken überschwenglich. Man konnte sich ähnlicher poetischer Genüsse kaum erinnern, wie Guarini's Brief an Violardi in Turin versichert.[1])

Das Ereigniss sollte bald auch ein öffentliches, allgemeines, werden. Die neue Wunder-Pastorale, die der Verfasser dem jungen Herzog von Savoyen, Carlo Emmanuele, gewidmet hatte, war von diesem zur Verherrlichung seines Einzuges in Turin[2]) mit der kurz vorher in Spanien ihm vermählten Infantin, Caterina, Tochter Philipp's II., auserlesen und zur Aufführung bestimmt worden. Die Darstellung wurde auch vorbereitet, fand aber aus unbekannten Gründen nicht statt. Tiraboschi spricht zwar von einer Aufführung in Turin, bei Gelegenheit jener Festlichkeiten. Aus einem spätern Briefe Guarini's[3]) geht indessen hervor, dass die Rollen an die Schauspieler wohl ausgetheilt waren „in der Hoffnung, sein Stück würde dargestellt werden." Von einer bei jener Feierlichkeit stattgehabten Aufführung des Pastor fido in Turin meldet aber auch Guarini's Biograph, sein Enkelsohn Alessandro Guarini, nichts.[4]) Ebenso wenig geschieht einer solchen Erwähnung in der Zueignung, welche die erste Ausgabe (1590) des Pastor fido dem Titel beifügt.[5])

Doch kehrte Guarini aus Turin nach seiner Besitzung zurück, vom Herzog von Savoyen ausgezeichnet durch Ehrengeschenke, worunter eine prächtige Goldkette, mit der man den Cavaliere überall abgebildet findet. Ganz besonders stach die goldene Kette dem Herzog Alfonso in die Augen, der die Erwerbung eines solchen Mannes einem andern Fürsten nicht gönnte.

---

1) Vom 22. Juli 1583. — 2) 10. Aug. 1585. — 3) An den Marchese d' Este zu Turin. Der datumlose Brief ist wahrscheinlich Ende 1589 oder Anfangs 1590 geschrieben. Vgl. Ginguené VI. p. 390. not. 2. — 4) Diese Lebensbeschreibung steht Band II. der Supplementi al Giornale dei Letterati d' Italia. — 5) Dedicata al serenessimo D. Carlo Emanuele duca di Savoja etc., nelle reali nozze d' S. A. con la serenissima infante D. Caterina d' Austria.

Kaum angelangt auf seinem Gute, wurde auch schon Guarini von Herzog Alfonso beschickt und aufgefordert, mit dem Staatssecretärstitel auch wieder Amt und Dienst zu übernehmen. So fand sich unser Dichter-Cavalier mit der vom Herzog von Savoyen ihm geschenkten Kette an den Gesandtschaftsposten des Herzogs von Ferrara wieder angeschlossen. Gleichwohl doch ein besserer Hofdienst als den der arme Tasso damals noch (1586), bereits im siebenten Jahre seiner Anstellung, als eingesperrter Hofnarr versah im St. Annenspital zu Ferrara. Aber schon ein Jahr darauf riss sich auch der widerborstige Hofmann mit der goldnen Kette abermals los, empfindlich verletzt durch die Einmischung des Herzogs Alfonso in einen Process, den der streitsüchtige Dichter-Diplomat gegen seinen eigenen Sohn, Alessandro, führte. Tasso's nicht lange vorher gelöste Narrenkette liess sich der Cavaliere als Fingerzeig dienen, nach Florenz sich zurückzuziehen und dort seinen Abschied von Herzog Alfonso zu erwarten. Nachdem er ihn durch Vermittelung eines einflussreichen Freundes erhalten, trat er als Staatssecretär in den Dienst des Herzogs von Savoyen, um nach Jahresfrist[1]) auch hier wieder auszutreten. Die Pastorale liess ihm keine Ruhe. Diplomatie und Poesie vertragen sich so wenig miteinander wie zwei Maitressen in Einem Hause. Die Veröffentlichung des Pastor Fido nahm Guarini ganz in Anspruch. Er zog sich zu dem Ende nach Venedig zurück, wo die Pastorale 1590, 4° erschien. Die Wirkung war gross; das Werk von epochemachender Bedeutung. Es rief eine Fluth von Streitschriften hervor, wovon die namhafteren noch erwähnt werden sollen.

Die Zerwürfnisse mit seinem ältern Sohne, Alessandro, der Tod seiner Gattin, Taddea[2]), die Trennung von seinen fünf Töchtern, wovon zwei sich verheiratheten, drei ins Kloster gingen, weckten in dem vereinsamten, missmuthigen Manne den Gedanken, sich mit seinem jüngsten zehnjährigen Sohne nach Rom zurückzuziehen, und daselbst in den geistlichen Stand zu treten. Er ging nicht nach Rom, trat nicht in den geistlichen Stand — noch zwölf ganzer Jahre schleifte ihn der Hofdämon von einem Herzog zum andern: vom Herzog von Mantua zum Herzog von Ferrara,

1) Ende 1588. Murat. Annal. d' Italia desselben Jahres. — 2) Gest. 25. Dec. 1590.

dem ecce iterum Crispinus, so oft ein anderer Fürst ihm einen an die Luft gesetzten Günstling abspenstig machte; von Alfonso zum Herzog von Toscana, und schliesslich, nach Alfonso's Tod (1592) an den kleinen, galanten Hof des Herzogs von Urbino. Le Brun's Vers auf Voltaire:

— — — „Von Königen
Zu Königen kroch lang sein Stolz umher"[1]),

will Ginguené auch auf Guarini angewendet wissen.

Guarini's letzte diplomatische Sendung galt der Beglückwünschung des Papstes Paul V., bei dessen Intronisation, im Namen der Stadt Ferrara, die ihn zu dem Zwecke nach Rom abgeordnet (1605). Bei dieser Gelegenheit soll Cardinal Bellarmin gegen Guarini geäussert haben: Sein Pastor Fido hätte der christlichen Welt ebenso grossen Schaden zugefügt, wie Luther und Calvin durch ihre Ketzereien. Vielleicht aber dennoch nicht so grossen Schaden, wie z. B. die Calandra des Cardinals Bibiena, und andere Cardinal-Komödien, die Pastoralen des Pastor Fidelium selber ungerechnet. Nach der letzten diplomatisch-bürgerlichen Mission war Guarini's letzte literarische Hofdienstleistung am Hofe von Mantua: die Aufführung seiner Commedia: L' Idropica (Die Wassersüchtige), zur Vermählungsfeier des Herzogs von Mantua, Franc. di Gonzaga mit Margareta von Savoyen (1608). Die Intermedien zur Idropica dichtete der italienische Pindar jener Zeit: Gabriello Chiabrera, dessen Pastoralen ins 17. Jahrh. fallen, und uns hier nicht weiter angehen, so wenig wie Guarini's Wassersüchtige von 1608. Welche Art von Wassersucht das ist, lässt sich indess schon im voraus bei einer Hochzeitskomödie errathen; und es steht noch dahin, ob es sich verlohnen wird, sie mit dem kritischen Troicart anzuzapfen. Guarini's letzter Process endlich betraf die Reliquien-Knochen des heiligen Bellino, des Schutzpatrons seiner Schlosskirche. Der Klerus von Rovigo nahm die wunderthätigen Gebeine des Heiligen für seine Kathedrale in Anspruch. Der streitfertige Dichter des Pastor Fido gewann indess den Process, und seine Kirche behielt die wunderthätigen Knochen des heiligen Bellino. Den allerletzten Process

1) Longtemps de rois en rois, son orgueil a rampé.

freilich, dessen Streitobject seine eigenen Knochen waren, verlor der wunderliche Heilige, unser Guarini, gegen den grössten Kirchhof-Grundherrn, den Einsammler und Besitzer aller möglichen Knochen, wunderthätiger oder nicht: gegen den Tod, der ihn im 74. Lebensjahre am (7. October 1612) in Venedig ereilte, und Guarini's Knochen in Beschlag nahm, als dieser eben im besten Processiren, wegen eines Grundstücks mit seinen eigenen Kindern, begriffen war.

Ist sein Pastor Fido nicht ebenfalls eine Streitschrift, in Form einer Pastorale? Ein gegen Tasso's Aminta angestrengter Process, geführt mit dem ganzen Aufgebot von dramatisch-eristischer Advocatenkunst, und spitzfindiger Auslegung der Gesetze des Hirtendrama's? Und beleuchtet die Streitpunkte, und vertheidigt die Rechtssache durch das glänzendste Plaidoyer, das die Gerichtsberedtsamkeit der dramatischen Rechtshändel aufweisen möchte? Und gleichwohl der Process verloren gegen den Aminta, und dessen klares, einfaches Recht. Die scharfsinnige, blendend-geistreiche Ausführung dennoch verdunkelt von dem sonnenhellen Lichte und der unwiderstehlichen Beweiskraft der schlichten, poetischen Wahrheit!

Zur Feststellung des Thatbestandes seines verwickelten dramatischen Process unterschob Guarini, als Grundlage, die Erzählung bei Pausanias[1]) von jenem Koresos, Priester im Bacchustempel zu Kalydon, und dessen Liebe zur Jungfrau Kallirhoe, die ihn verschmähte. In seinem Liebesgram fleht Koresos den Bacchus an um Hülfe. Der Gott erhört das Gebet seines Priesters: die Kalydonier werden plötzlich „wie trunkene Leute", ihres Verstandes beraubt, und der Tod riss sie in ihrer Raserei fort; nach heutiger Terminologie: sie starben am delirium tremens. Da wandten sich die Kalydonier an das Orakel von Dodona. Dieses that ihnen kund: die Strafe des Bacchus werde nicht eher nachlassen, bis Koresos entweder die Kallirhoe selbst, oder eine andere Person, die für sie zu sterben entschlossen wäre, dem Bacchus geopfert hätte. Nachdem nun alle Anstalten zur Opferung getroffen waren, wurde die Jungfrau, „als ein Opferthier", zum Altare geführt. Koresos aber folgte nicht dem Triebe des Zorns, sondern

1) *Buch* VII. c. 21.

der Liebe, und nahm sich selbst, anstatt der Kallirhoe, das Leben. Als Kallirhoe den Koresos todt vor sich liegen sah, veränderte sich auf einmal ihr ganzer Sinn. Durchdrungen von Mitleiden über den Koresos und von Scham wegen ihres Verhaltens gegen ihn, entleibte sie sich bei dem Brunnen, nicht weit von dem Hafen zu Kalydon, woher der Brunnen auch den Namen Kallirhoe erhielt. Diese Geschichte bildet mit veränderten Namen und einigen Zuthaten das Vorereigniss zu Guarini's Pastorale. Der Priester war hier Dianapriester in Arkadien und hiess Aminta; die Jungfrau, keine Jungfrau, sondern eine Kokette, Namens Lucrina, brachte den jungen Dianapriester durch Untreue zur Verzweiflung. Er richtete sein Gebet berufgemäss an die Göttin Diana. Diese schiesst sofort ihre pestilenzialischen Pfeile unter die Arkadier. Die Arkadier fallen wie die Rinder. Die noch nicht Gefallenen befragen „das nächste Orakel“[1]), von dem sie den Bescheid erhalten: Cinthia (Diana) sey nicht anders zu besänftigen, als wenn ihr Priester Aminta die Lucrina mit eigner Hand opfere; es sey denn, dass sich ein Anderer für sie an's Messer liefern wollte. Da keiner ihrer Liebhaber zu einem solchen Liebesbeweise aufgelegt war, musste schon Lucrina dran. Und es geschah nun, was bei Pausanias längst vorgesehen war: ... „und Opfer und Priester fielen zugleich“[2]):

> Ein solches Ende nahm das Liebespaar;
> Gestürzt in solches Leid durch Lieb' und Treubruch.[3])

Jetzt glaubten die Arkadier ihres Lebens sicher zu seyn und der Dichter des Pastor Fido würde es bei Pausanias Ausgang bewenden lassen — die Unglücklichen! Sie bedachten nicht, dass derselbe den Treubruch seiner Lucrina nothwendig für seine sich aus ihren Sünden entwickelnde Intrigue brauchte, und dass sie fortsterben mussten seuchenhafter denn je, bis Lucrina's Treubruch gesühnt worden und der Titel der Pastorale zu seinem Rechte gekommen. Nebenbei bemerkt: ein falscher Titel, da es

---

1) Al più vicino oraculo ricorso. (I. Sc. 2.)

2) Vittima e sacerdote in un cadeo.

3) Tal fine ebber gli amanti; a tal miseria
Troppo amor e perfidia ambidue trasse.

sich ja um eine „treue Schäferin“ handelt, deren Treue die Untreue der Lucrina wett machen sollte, und das Stück eigentlich heissen müsste: La Pastorella Fida: „Die treue Schäferin.“ Die Arkadier müssen die Schuld des Titels ausbaden und sterben nun doppelt: für den treuen Schäfer und für die treue Schäferin. Man fragt das Orakel von Neuem. Was hören sie zu ihrem Entsetzen? Von nun ab müsse jährlich ein Mädchen, nicht unter funfzehn und nicht über zwanzig Jahren, der Diana geschlachtet werden; ausserdem aber noch jedes Mädchen oder Frau, welche die Treue in der Liebe beflecken oder brechen würde, dem Opfermesser verfallen, wenn nicht ein Anderer für sie stürbe. Nun gilt es Mädchen- und Frauenhälse in Masse, Jahraus und Jahrein. Diana's Zorn verschont das Männervolk, um unter ihrem Geschlechte desto grimmiger zu wüthen. Wehe dem Mädchen, das sagen konnte: „Auch ich war in Arkadien geboren, auch mir hat die Natur an meiner Wiege Freude zugeschworen.“ Jede Arkadierin kam schon auf die Welt, so gut wie mit einem Messer in der Kehle. Das ging so Jahre fort, als es den Unglückseligen einfiel, dass sie bei ihrem zweimaligen Befragen des Orakels das Wichtigste vergessen: nämlich nach der Dauer dieser Heimsuchungen zu fragen, und womit der Schlächterei ein Ziel zu setzen? Die Geplagten wenden sich zum drittenmal an das arme, nicht minder geplagte Orakel, das ihnen, um sie endlich los zu werden, den Bescheid ertheilt:

„Das Unglück währt so lang bis dass zwo edle Seelen,
Von Göttersamen, blos aus Liebe sich vermählen,
Bis dass ein treuer Hirt einst so grossmüthig ist
Und um Diana zu versöhnen,
Die alte Frevelthat der ungetreuen Schönen
Aus Mitleid, und selbst ohne Schuld verbüsst.“[1])

---

1) Nach einer anonymen Uebersetzung (der treue Schäfer. Ein Schäferspiel aus dem Italiänischen des Babtista Guarini. Mietau und Hasenpoth 1773). Die Uebersetzung ist in Prosa, mit gereimten und reimlosen, an das Metrum des Originals nicht gebundenen Versstellen vermischt, nach Art von Wielands „Musarion.“ Guarini's kunstvolle Hendekasyllaben (fünffüssige Jamben) sind in eine fliessende, nur etwas wässrigfliessende, und weitschweifige Prosa aufgelöst. Noch hatte Lessing nicht den in J. W. v. Brawe's „Brutus“ zuerst im deutschen Drama durchgängig angewandten fünffüssigen Jambus durch seinen Nathan zum normalen Stellvertreter des

Auf diesen Orakelspruch hin verloben die beiden arkadischen Väter: Priester Montano seinen Sohn, Silvio, und Titiro seine Tochter, Amarilli, mit einander, in der Voraussetzung: weil in ganz Arkadien Silvio und Amarilli die einzigen Sprösslinge sind, die aus himmlischem Samen entsprungen, indem Silvio von Hercules, Amarilli von Pan abstammt: so werde auch die andere Bedingung, die das Orakel an solchen Ursprung knüpft durch das Brautpaar in Erfüllung gehen, und dem Lande die weibliche Bevölkerung erhalten bleiben. Die Schlussfolgerung der beiden Hochzeitsväter ist zwar so dunkel wie der zweite Theil des Orakelspruchs, und lange nicht so einleuchtend wie der erste Theil desselben, welcher ausdrücklich besagt, dass die zwei aus himmlischem Samen Entsprossenen sich in Liebe verbinden sollen; was aber so wenig der Fall ist, dass Silvio, dessen einzige Leidenschaft die Jagd ist, seine Verlobte, die Amarilli, schlechterdings

welschen Alexandriners erhoben und ein für allemal festgestellt. In dem Vorwort zu seiner Uebersetzung des Pastor Fido, das „Zuschrift an die Schmetterlinge“ überschrieben, beruft sich der ungenannte Verdeutscher auf Ramler und Weisse, die sein Manuscript „an vielen Stellen so meisterhaft verbessert“, und ihm selbst „zu verschiedenen glücklichen Abänderungen Gelegenheit gegeben haben.“ Darauf hin wollen wir einige der versificirten Stellen, aus den Chören namentlich, benutzen, obgleich Ramler's nachhelfende Meisterhand einen engern und knappern Anschluss an den Text hätte hineinbessern können, wie gleich der angeführte Orakelspruch zeigt, der bei Guarini so lautet:

Non avrà prima fin quel che v' offende,
Che duo semi del ciel congiunge amore,
E di donna enfedel l' antico errore
L' alta pietà d' un Pastor Fido amende.

Ein heutiger Uebersetzer würde vielleicht verdeutschen:

Euer Unheil wird nicht eh'r sein Ende finden,
Bis Lieb' ein Gottentsprossnes Paar vermählet,
Und was durch Untreu einst ein Weib gefehlet;
Durch Mitleid will ein treuer Hirt entsünden.

Ramler hätte vielleicht zu „entsünden“ für „entsündigen“ den Kopf geschüttelt, vielleicht aber doch als classischer Verskünstler auf Grund der Analogie von „verkünden“ statt „verkündigen“, zu dem Reimer gesagt: „Gehe hin und sündige, aber sünde nicht wieder!“

nicht mag, und diese die Empfindung theilt, aus Liebe zu einem Andern; mithin die Bedingung des Orakels durch einen doppelten Treubruch vorweg zu nichte macht. Dergleichen kleine dramatische Folgewidrigkeiten und Paralogismen muss man indessen den meisten und mitunter den besten Theaterstücken zu gute halten, den verwickelten besonders; obwohl man andererseits wieder den Virtuosen des Faches scharf auf den Dienst passen muss, welche vor Allem ob der Bündigkeit und kunstgerechten Motivirung, wie Guarini z. B. in Bezug auf die Fabelführung in seinem Pastor Fido, hochbelobt und gepriesen werden.

Die mitgetheilte Vorgeschichte zur Fabel des Pastor Fido mag zugleich als Kennzeichnung von Guarini's Erfindungs- und Compositionsweise überhaupt dienen. Wie seine verwickelte Vorgeschichte zu Pausanias' schlichter Erzählung; so verhält sich das weitläufige Fabelgebäude, das er darauf errichtet, zu Tasso's einfacher Amintafabel. Das Schema der ersten Scene in Tasso's Aminta ist auch das der ersten Scene in Guarini's Pastor Fido; so gut wie dasselbe dem Ongaro, zum Muster für die Eröffnungsscene seines Fischerdrama's, Alceo, vorlag. Guarini führt nur, statt Tasso's spröder Jagdnymphe Silvia, einen liebesscheuen, dem Hippolyt des Seneca nachgebildeten jungen Jäger, den Silvio, ein, Sohn des Hirtenpriesters, Montano, und widerwilligen Verlobten der schönen Schäferin Amarilli: Tasso's Silvia also im männlichen Geschlecht: ein Silvio. Aehnlich sehen wir ihre Rathgeberin, und Aufstachlerin zur Liebe, Tasso's Dafne, sich bei Guarini in einen alten Schäferknecht des Montano, Namens Linco, umsetzen, dessen Ueberredungsgründe und Anwaltschaft zu Gunsten der Liebe sich aber, wie im Alceo, genau an das Musterblatt halten, das ihm Tasso's Dafne in der ersten Scene des Aminta vorzeichnet; so genau, dass selbst jener oftgenannte Kehrvers auch von Linco wiederholt betont wird:

> O lass doch, lass die Wälder
> Thörichter Knab', lass das Wild, und liebe![1])

Der Unterschied von Ongaro's und Guarini's Nachbildung dieser

---

1) Lascia, lascia le selve,
Folle garzon, lascia le fere, ed ama!

Aminta-Scene besteht blos darin, dass Ongaro nachahmt, wie ein Schüler, der an des Meisters Lippen ehrfurchtsvoll hängt, und Guarini, wie ein Virtuos, der das Musikstück eines grossen Meisters durch glänzende Verzierungen zu überbieten sich beeifert. Dahin gehört unter andern auch die anmuthige Berufung von Tasso's Dafne, bei ihrer Ermahnung zum Lieben, auf die in der Natur und ihren Geschöpfen waltende Zärtlichkeit[1]) und Herzenssympathie; ein Motiv, das der Dichter des Pastor Fido mit Fingern durchspielt, die von schöngeistigen Juwelenringen blitzen; die blendend vielfarbigen Funken gar nicht mitgezählt, die er, als Schäferknecht Linco, dem Thema und den Accorden entlockt und die um seine kunstfertigen Finger sprühen:

Schau doch nur um dich Silvio!
Was nur die Welt an Reiz und Lieblichkeit
Darbietet, ist der Liebe Werk: es liebt
Der Himmel, 's liebt die Erde,
Es liebt das Meer. Den du im Frühroth dort
Erblickst, der Stern der Venus,
Von Liebe glüht auch er; die Göttin ist's,
Die aus ihm glüht, und von des Sohnes Flammen
Durchglänzt von Liebe leuchtet.
Vielleicht ist diess die Stunde,
Wo den verstohlnen Wonnen sie entwich
An des Geliebten Busen.
Schau, wie sie funkelt, schau, und wie sie lacht![2])

Sind das die Worte eines alten Schäferknechtes in einer Pastorale?

---

1) S. oben S. 132 f.

2) Mira d' intorno, Silvio!
Quanto il mondo ha di vago e di gentile,
Opra è d' amore: amante e il cielo, amante
La terra, amante il mare.
Quella, che lassù miri lunanzi al alba,
Così leggiadra stella,
Arde d' amor anch' ella, e del suo figlio
Sente le fiamme, ed essa, ch' un amora,
Innamorata splende;
E questa è forse l' ora
Che le furtive sue dolcezze e 'l seguo,
Del caro amante lassa;
Vedila pur come sfavilla e ride!

Oder die blendenden Gedanken eines poetisch begabten Schöngeistes, der aber doch nicht Dichter genug ist, um seine, wenn schon idealisirten, ländlichen Figuren ihrem Charakter und Stande gemäss sprechen zu lassen: in erhöhter Geistesstimmung und dennoch natürlich; poetisch im Farbenton, und dennoch im Ausdruck naiv.

Nun stellt uns erst die zweite Scene die Hauptperson des Stückes, den eigentlichen Liebeshelden, den Mirtillo mit seinem Vertrauten und Berather, Ergasto, vor. Wir möchten nicht behaupten, dass die Eröffnung des Stückes mit den Betreffnissen einer, in Bezug auf die Intrigue, blossen Behelfsfigur, was Silvio doch ist, den Regeln der Composition und dramatischen Technik ganz entspricht. Der Dichter, der das fühlen mochte, rechtfertigt diese Voranstellung seines zweiten Helden mit dem Bedürfniss: die Tragikomödie von vornherein durch den heitern Grundton zu kennzeichnen, den der glückliche Ausgang bedingt; welchem gemäss gleich die erste Scene Temperatur, Stimmung, den Tonschlüssel gleichsam des Stückes, anzugeben hätte.[1]) Unseres Erachtens verräth die an sich richtige Bemerkung Guarini's doch nur den irrigen Begriff, den er, den jene kunstpoetischen Dichter überhaupt von der „Tragikomödie“ hatten, indem sie diese als eine Dramenart anfassten, wo komische und tragische Motive neben- und durcheinander sich bewegten; da beide doch heitere wie ernste Ereignisse und Vorgänge sich vielmehr zu einer mittlern Stimmung, der tragikomischen eben, vermischen sollen. Völlig unzutreffend scheint uns aber Guarini's Berufung auf Plautus' Amphitruo, den ebenfalls die komische Scene zwischen Mercur und Sosias eröffne. Denn einmal exponirt diese erste Amphitruo-Scene die Götterintrigue, das Hauptmotiv folglich, durch Mercur sofort; und zweitens weiss man aus dem von Gott Mercurius gesprochenen Prolog zum Amphitruo, in welchem Sinne

1) „Fu necessario di mandare inanzi quella parte dell' argumento che poteva prestar materia di scherzo Comico.“ S. Compendio della poesia tragicomica tratto dai duo Verati per opera dell' autore del Pastor Fido colla giunta di molte cose spettanti all' arte. Unter den Streitschriften und Abhandlungen, die als pièces justificatives dem Pastor Fido beigedruckt sind in der Ausgabe in vier Quartbänden. Verona 1737. t. I. p. 458.

Plautus den „tragischen“ Bestandtheil in seinem mythologischen Scherzspiele genommen haben will. Als Tragödie, sagt er, möge sein Stück desshalb gelten, weil „Könige und Götter“ darin vorkämen (Reges quo veniant et Di). Im Uebrigen aber werde er es so einrichten, dass es eine gemischte Tragikomödie sey, d. h. durch die vollkommene Mischung beider Elemente („Faciam ut commista sit Tragicomoedia“), in Absicht der Götter- und Königspersonen, welche der Tragödie, und der Diener, welche der Komödie angehören. Auch darüber erklärt sich Plautus: wie er diese Mischung verstanden wissen möchte: so nämlich, dass aus der Tragödie eine durchgängige Komödie wird „in allen diesen Versen“, in allen Stücken: Faciam, ex Tragoedia Comoedia ut sit, omnibus iisdem versibus.[1]) Der Pastor Fido konnte daher immerhin mit dem Hauptmotive, das erst die zweite Scene einführt, beginnen, wenn es der Dichter verstanden hätte, wie Plautus, auch in den ernsten Motiven den Komödienton anzuschlagen; anstatt dass er eine bis zu Oedipus-Situationen gesteigerte Tragik in sein Schäferdrama hineintrug; tragische Situationen, die einen grellen, durch keinerlei Streitschriften auszugleichenden Gegensatz zu dem Groteskkomischen in seiner Pastorale bilden, das obendrein weit mehr Unlust als Lust erregt. Wir haben damit den Grundfehler dieser, was poetischen Formstyl und Versification betrifft, musterwürdigen Pastorale angedeutet.

Die eigentliche Exposition giebt erst die zweite Scene. Mirtillo macht uns mit seiner Herzensangelegenheit, seiner leidenschaftlichen, vergebens bekämpften, reinen Herzensliebe zu Amarilli, der Braut des Silvio, bekannt; und Ergasto, der, zugleich Vertrauter von Corisca, die den Mirtillo liebt, diesen für sie gewinnen soll, er legt ihm das Bedenkliche seiner Leidenschaft für Amarilli nah, theilt ihm die Sachlage mit, und erzählt die bereits gemeldete Vorgeschichte zur Pastorale. Für welche Sorte von Liebhaberin Ergasto sich bei Mirtillo bemüht, zeigt die nächste Scene in der Person der Corisca, die in ihrem aus weit über anderthalbhundert Endecasillabi bestehenden Monolog eine Selbstcharakteristik liefert, womit diese zweite oder dritte Liebesschäferin in unserer Pastorale sich zu der abgefeimtesten Ruffiana-

---

1) Vgl. Jul. Scaliger, Poet. lib. I. c. 7. u. Lessing, H. Dramat.

Intrigantin stempelt, würdig, dem ersten Freudenhause einer Weltstadt vorzustehen. Sie entwickelt Grundsätze, gleich hier, bei ihrem ersten Erscheinen, von einer Schamlosigkeit, einem Cynismus, dass ihr verschmähter Liebhaber, der zahnlose Satyr, der ihr besonders wegen seines von Geifer und Speichel triefenden Mundes [1]) zuwider ist, diesen Speichelfluss nur infolge des innern Verzweiflungskampfes bekommen haben kann, den seine Liebe zu diesem Mustergeschöpfe von brünstiger Ziege und unverschämter Hündin mit seinem Ekel, erfolglos ringend, kämpft. Eine Strophe von Corisca's Liebesbrevier:

O tausendfältig schlechtberathnes Weib,
Das bis auf Einen Liebsten sich aus Noth
Herunterbringen lässt! So thöricht wird
Corisca niemals seyn! Was Treue? Was
Beständigkeit? Von Eifersüchtigen
Erdachte Märchen; leere Namen, um
Einfält'ge Mägdelein damit zu täuschen! . . .
Ein schönes Weib und edel, das, umworben
Von einem Schwarm Anbeter und begehrt,
Mit einem Einz'gen sich begnügt, die Andern
Verachtend, ist kein Weib, und wenn ein Weib,
Ein dummes!
Der Ruhm, die Glorie einer schönen Frau
Besteht in dem Besitz zahlreicher Buhlen:
So halten es die Frauen in der Stadt,
Und die gescheidten, schönsten und vornehmsten
Zu allermeist. . . . [2])

---

1) — quella putrida e bavosa
Iedentata caverna . . . (Atto II, Sc. 6.)

2) — o mille volte
Malconsigliata donna, che si lascia
Ridurre in povertà d' un solo amore!
Si sciocca mai non sarà gia Corisca.
Che fede? Che costanza? Immaginate
Favole de' gelosi, e nomi vani
Per ingannar le semplici fanciulle! . . .
Bella donna e gentil, sollicitata
Da numeroso stuol di degni amanti,
Se d' un solo è contenta e gli altri sprezza,
O non è donna, o, s' è pur donna, è sciocca. . . .
La gloria e lo splendor di bella donna

Aus dem Munde ihres Anbeters, des Satiro, und aus seinem Munde, wie sie ihn geschildert — putrida e bavosa Isdentata caverna — liesse man allenfalls die Satire gegen die vornehmen Stadtdamen gelten. Aus dem Munde einer noch jugendlichen, wohlgestalten Schäferin, die sich um die Gegenliebe des Helden der Pastorale bewirbt, solche Ansichten vortragen hören — das könnte den Wunsch erwecken: der Satiro möchte seine Zahnlosigkeit sich dadurch zugezogen haben, dass er beim Anhören der Lebensansichten seiner Schönen einen Anfall seines oben angedeuteten Gebrestens bekommen, und bei dieser Gelegenheit ihr die Zähne in's Gesicht gespieen hätte. Auch diese Corisca dürfte kein ächt geborener Poet haben schaffen mögen. Dergleichen zu satirischen Zwecken, behufs Sitten- und Zeitschilderung benutzte Repräsentantinnen einer grundverderbten cynischen Gesellschaft sind kaum in Romanen, und nur unter den Auspicien einer durchgängigen, sittengeisselnden Schilderung zu ertragen; und dann nur wenn diese Schilderung mit auserlesenem Geiste, mit der genauesten Kenntniss der Zeitverhältnisse und Personen, mit einer Feinheit und Tiefe psychologischer Kunst entworfen und in einem Styl gehalten ist, dessen schwebende Ironie den Schleier zu weben scheint, den sie, Faden um Faden lösend, abhebt. Eine solche Vertreterin einer abgefeimten Gesellschaft, als Romanfigur, ist z. B. Madame Mercoeur in den Liaisons dangereuses des Laclos, einem unvergleichlichen, in seiner Art einzigen Roman in Briefen, aber auch einem der verwerflich-gefährlichsten Producte der französischen Literatur vor der Revolution, und nur als Studie für die Culturgeschichte von grosser Bedeutung und vom höchsten Interesse. Als dramatische Person, in einem Theaterstücke, ist eine derartige Figur selbst in der mildesten Form, vom ästhetisch-sittlichen Gesichtspunkt aus, absolut verdammlich, poetisch unmöglich. Handeln nach solchen Grundsätzen mag die dramatische Kunst unter Umständen vielleicht gestatten; handeln aus verblendender Leidenschaft, die ein halber Wahnsinn, und schon als solche ihre Nemesis in sich trägt. Aber erörtern derlei

---

È l' aver molti amanti: cosi fanno
Nelle cittadi ancor le donne accorte,
E' l fan più le più belle e le più grandi. . . .

Lehren, selbstgefällig mit lächelnden Lippen in langen Monologen auseinandersetzen, darüber Vorlesungen halten oder gar Parade abhalten; Pfauenräder mit solchen Ansichten schlagen: dagegen sträubt sich der gute Geschmack, dieser letzte Funken eines erlöschenden Anstandsgefühls; um wie viel mehr muss die poetische Kunst ihr Anathem darüber sprechen. Der Dichter, der sich so weit vergisst, drückt sich selbst das Brandmal der Verwerfung, die er geisseln will, auf die Stirne. In wiefern Intriganten der Politik, als Vertreter einer unsittlichen, verderbten Staatspraxis, ihre verruchten Principien zur Sprache bringen dürfen, werden wir wohl noch zu erwägen Veranlassung finden, und vielleicht auch, in Bezug auf die Zulässigkeit und poetische Berechtigung solcher Figuren, zu der Ueberzeugung gelangen: dass derjenige Held als Vertreter machiavellistischer Staatsmaximen im Drama für den poetisch Bevollmächtigten zu gelten habe, welcher solche Maximen aus leidenschaftlicher Herrsch- und Ehrsucht wieder nur handelnd zur Schau trägt; während er sie mit eben so tiefer Heuchelei durch die frommen Worte und Aeusserungen gewissenhafter Rechtschaffenheit zu verhüllen strebt. Der poetisch-legitime Musterheld des Machiavellismus aus dämonischer Herrschsucht, vielleicht wird er sich uns als ein Borgia-Tartuffe in seiner vollen Herrlichkeit nur in Richard III. offenbaren, und zwar als Ausdruck, Ausgeburt, als kritisches Krankheitsproduct und glänzendes Karfunkelgeschwür gleichsam der sittlichen Fäulniss einer ganzen Zeitepoche, das alle tödtlich giftigen Säfte derselben in sich fasst und dessen Exstirpation denn auch die Genesung des zerrütteten Staatskörpers bedingt und zur Folge hat.

In der vierten Scene hebt Titiro, Amarilli's Vater, gegen Silvio's Vater, Montano, den Widerspruch der Verlobung ihrer sich gegenseitig fluchenden Kinder mit dem Wortlaut des Orakelspruchs hervor, welcher ausdrücklich die Bedingung stellte: dass Liebe das Paar vereinigen müsse. Montano's Verweisung auf die Jugend seines Sohnes Silvio, als ob die Zeit auch die Rosen der Liebe bringe, ist nur eine dürftige Bemäntelung der haltlosen Motivirung von Seiten des Dichters. Technisch zweckmässiger erscheint die durch einen Traum veranlasste Erzählung Montano's von einem ältern Sohne, den ihm mit der Wiege bei einer Ueberschwemmung eine Wasserfluth vor achtzehn Jahren

entrissen, und der eben jener vorbestimmte Held der Katastrophe, der Mirtillo, ist, wovon natürlich nur der Zuschauer eine Andeutung erhält; keine der Spielpersonen aber bis zuletzt eine Ahnung hat. Die Schlussscene des Actes, die fünfte, führt uns auch den Satiro vor, der den Gegenmonolog zu dem Selbstgespräche der Corisca hält, worin sein zottiger Liebesjammer zunächst in Klagen über die Treulosigkeit der Weiber, die Quelle aller verliebten Niedertracht, im Allgemeinen, und dann insbesondere über die seiner Corisca, ausbricht, die aus Argos, wo der Uebermuth auf's Höchste gestiegen, nach dem glücklichen Arkadien herübergekommen, als seine Plage, die ihm seinen Bocksbart und das Ziegenhaar seiner Lenden vor der Zeit vor Gram und Kummer bleicht.

In erhobenen, gedankenvollen Betrachtungen ergeht sich der aus Schäfern bestehende Schlusschor über das Glückseligkeitsgesetz, das, in Jupiters Herzen entsprungen, mit liebevollem Zwange jegliche Creatur dem zuneigt, worin es die Quelle seines Glückes ahnt. Die Hymne nimmt hierauf den Uebergang zur Situation, erwähnt des Orakelspruchs, stellt die beiden Jünglinge und ihr Verhalten zur Liebesleidenschaft einander gegenüber, und schliesst mit einem Anruf des erhabenen Wesens, das die Sterne und das Geschick regiert: Friede walten zu lassen zwischen Liebe, Hass und Schicksal; mit väterlicher Hand zu vermischen Herzensglut und Kälte; auf dass derjenige, der zärtlich lieben soll, nicht lieblos hasse, und der die Liebe meiden muss, auch keine Liebe fühle. Die aus elf ungleichen Versen mit verschränkten Reimen bestehende Strophe hat die Form der Canzone.

Das nähere Bewandtniss von Mirtillo's Liebe zu Amarilli exponirt die Eingangsscene des zweiten Actes durch Mirtillo selbst. Ganz glücklich über Ergasto's Mittheilung, dass dieser, zu Gunsten von Mirtillo's Liebe für Amarilli, die Corisca als Vermittlerin gewonnen, erzählt Mirtillo dem Ergasto, auf dessen Wunsch, die Entstehung seiner Liebe; erzählt ihm von dem unauslöschlichen Brande, den der erste von Amor's Fackel in sein Herz geworfene Funke entzündet. Dieser Funke war — wie bei Tasso's Aminta [1]) — ein Kuss. Das entlehnte Motiv ist also

1) I. Sc. 2.

ein Kussraub auch von Seiten Guarini's. Tasso stahl das Kussmotiv dem Achilles Tatius; [1]) Guarini dem Tasso, und stahl auch die Fassung des Juwels — Wem? Dem Theokrit aus dessen zwölfter Idylle, wo des Kusswettspiels gedacht wird, das die Megarenser zu Ehren ihres Gastfreundes Diokles, eines Knabenliebhabers, gestiftet und an dessen Grabmal von Knaben spielen liessen [2]), mit jedem jungen Jahr sobald die ersten Lerchen schwirrten. An einem solchen jungen Jahr, erzählt Mirtillo, kam seine reizendste Pilgerin, Amarilli, mit ihrer Mutter von Arkadien nach Elis, wo die berühmten olympischen Kampfspiele abgehalten werden, Mirtillo's damaligem Aufenthalte. Dem Schicksal verhängnissvoller Liebe entging auch Mirtillo nicht, dessen Herz der erste Blick der schönnen Arkadierin zu einem Vestafeuer entflammte, das eben so keusch als unverlöschbar brennt. Allein Liebe bleibt Liebe, meint Mirtillo, und auch die reinste mache „die unschuldigsten, die sanftesten Seelen erfinderisch und verschlagen.“ [3]) Das berühmte Prachtstück des Kussspiels setzen wir den Lesern in der mit Reimversen durchflochtenen, „von Ramler und Weisse meisterhaft verbesserten“ Prosa des „Treuen Schä-

---

1) S. oben S. 136. — 2) Id. XII. v. 27 ff.:

Νισαῖοι Μεγαρῆες, ἀριστεύοντες ἐρετμοῖς,
Ὄλβιοι οἰκοίητε, τὸν Ἀττικὸν ὡς περίαλλα
Ξεῖνον ἐτιμήσαθε Διοκλέα τὸν φιλόπαιδα.
Αἰεὶ οἱ περὶ τύμβον ἀολλέες εἴαρι πρώτῳ
Κοῦροι ἐριδμαίνουσι φιλήματος ἄκρα φέρεσθαι.
Ὃς δέ κε προσμάξῃ γλυκερώτερα χείλεσι χείλη,
Βριθόμενος στεφάνοισιν ἑὴν ἐς μητέρ' ἀπῆλθεν.
Ὄλβιος ὅστις παισὶ φιλήματα κεῖνα διαιτᾷ.

Megara's Söhn' in Nisa, belobt durch Kunde des Ruders,
Seligkeit wohne mit euch, da den Attiker hoch vor den andern
Fremdlingen ihr so geehret, den Knabenschützer Diokles.
Ihm um das Grabmal stets versammeln sich, hebet der Lenz an,
Jünglinge, eifrig bemüht, Siegspreis zu gewinnen im Wettkuss.
Wer holdseliger nun anheftete Lippen an Lippen,
Schwer mit Kränzen behängt entwandelt er heim zu der Mutter.
Seliger Mann, wer den Knaben ein Kussurtheiler bestimmt ward!

3) — sa fare anco ne' petti
Più semplici e più molti Amore industri!

fers", vor, gedruckt Mietau und Hasenpoth 1773; — wenn nicht als goldne Aepfel in silbernen Schalen, wie sie Guarini's sieben- und eilfsilbige reimlose Verse auftischen; so doch als Prosa-Kartoffel in der Schale von gereimten Goldschlägerblättchen, um nicht zu sagen, Schaumgold:

Myrtill. . . . . . . Ich vertraute meiner mir schwesterlichlieben Freundin, die die wenigen Tage über, da meine grausame Schöne sich in Pisa und Elis aufhielt, ihre Gespielin war, meine Liebe, folgte, wie die Liebe es mich lehrte, bloss ihrem treuen Rath, und bediente mich ihres zärtlichen Beistandes in meinem Elende. Sie putzte mich mit ihren weiblichen Kleidern zierlich aus, schmückte mein Stirn mit aufgebundenem Haar, flocht es mit Blumen ein, hing Köcher und Pfeil mir an die Seite, lehrte mich die Sprache, die Blicke und Mienen des Gesichts, in welchem noch kein Bart zu sehen war, verstellen, und als die Stunde kam, führte sie mich an den Ort, wo das schöne Mädchen sich hinzubegeben pflegte, und wo wir einige edle und liebenswürdige Kinder aus Megara fanden, die, wie ich's erfuhr, meiner Göttin Verwandte und Freundinnen waren. Unter diesen stand sie wie die edelste Rose unter demüthigen Veilchen. Nachdem sie nun eine Weile ohne irgend einen angenehmen oder nützlichen Zeitvertreib da gewesen, so stand ein megarensisches Mädchen auf und sprach: Wollen wir denn zu einer Zeit, da Männer Spiele halten, und berühmte herrliche Siegespalmen verdienen, müssig gehen? Haben wir nicht auch Waffen, um den Männern gleich Scherzgefechte anzustellen? Gefällt's euch, Schwestern, meinem Vorschlage zu folgen, so lasst uns heut' unsre Waffen gegen uns selbst zum Scherz brauchen; so wie wir uns ihrer zu seiner Zeit im Ernst wider die Männer bedienen werden. Wir wollen uns küssen, und mit Küssen streiten, und diejenige, die am niedlichsten, am schmackhaftesten, am angenehmsten küssen wird, soll diesen schönen Blumenkranz zum Lohn für ihren Sieg haben. Alle lachten über diesen Einfall, und wurden bald darüber einig. Da sich aber viele, und immer mehre durcheinander ohne ein vorhergegebenes Zeichen aufforderten, so wurde der ganze Krieg eine Verwirrung. Die Megarenserin sah dieses, brachte darauf die Streitenden erst wieder in Ordnung, und fügte hinzu: „Die Richterin uns'rer Küsse muss billig diejenige sein, die den schönsten Mund hat;" einstimmig erwählten darauf alle die schöne Amarilli:

„Und sanft verschämt schlug sie die schönen Augen nieder,
Bescheidnes Roth umfloss ihr ganz Gesicht,

Und wies, wie diesem edlen Bau der Glieder
An Schönheit auch das Herz entspricht —
Vielleicht auch weil dies reizende Gesicht
Des Mundes Vorzug neidisch fühlte,
Und dadurch, dass es sich in prächt'gen Purpur hüllte,
Uns zwingen wollte zu gestehn
Es sey nicht minder schön."

Ergast. O zu welch' einer gelegenen Zeit hattest du dich in ein Mädchen verwandelt, glücklicher Liebhaber, der du dein Vergnügen gleichsam voraus zu sehen scheinst.

Myrtill. Die schöne Richterin hatte sich nun zu dem zärtlichen Amte niedergesetzt, und nach der Vorschrift und Einrichtung des Mädchens von Megara ging jede, nach dem Loos, ihren Mund und ihre Küsse auf diesem schönsten und göttlichen Probiersteine der Anmuth versuchend, auf diesem seligen, reizenden Munde

Der Indiens unschätzbaren Muscheln gleicht,
Mit Perlen aus dem Orient geschmücket,
Von dem der Lippen Roth dem Purpur selbst nicht weicht,
Und dessen sanfter Hauch wie Honigseim entzücket.

O könnt' ich dir doch, mein lieber Ergast, die unaussprechliche Süssigkeit beschreiben die ich empfand, als ich sie küsste: aber selbst daraus, dass der Mund, der sie empfunden hat, sie dir nicht wieder beschreiben kann, schliesse weiter

Die Süssigkeit
Aus Cyperns Zuckerrohr, und Hyblens Honigbrüchen
Ist nicht mehr Süssigkeit, mit diesem Kuss verglichen.

Ergast. O glücklicher Diebstahl, o die süssen Küsse.

Myrtill. Zwar süss, aber nicht angenehm, weil der beste Theil des innern Vergnügens ihnen fehlte, Liebe gab sie, aber Liebe gab sie nicht wieder zurück.

Ergast. Sag mir doch aber, was du in dem Augenblick empfandest, als dich das Loos sie zu küssen traf?

Myrtill. Meine ganze Seele, Ergast, liess sich auf diese Lippen herab, mein ganzes Gefühl floss in Einen Punkt zusammen, und war nur Ein Kuss. Kraftlos und matt zitterten daher gleichsam alle Glieder, und als ich den blitzenden Augen mich näherte, fürchtete ich mich, mir selbst bewusst, wie diese That nur ein Betrug und ein Raub wäre, vor der Majestät dieses schönen Gesichts; aber durch ein heiteres, angenehmes Lächeln von ihr aufgerichtet, wagte ich's weiter zu gehen

Und da sah ich den mächtigsten der Götter
Der Biene gleich im Schoosse frischer Rosenblätter
Versteckt hier zwischen diesen Lippen stehen.

So lang' der Druck von meinem Kusse die geküssten Lippen unbeweglich schloss, so lange kostete ich auch lauter Süssigkeit des Honigs; als aber nachher auch sie mir die Rosenlippen aus Höflichkeit oder durch ein gutes Glück, denn aus Liebe geschah es ganz gewiss nicht, reichte, als diese Lippen schallten, und unsre Küsse sich begegneten — — o mein lieber, kostbarer, süsser Schatz, dich hab ich verloren, und ich sterbe nicht? — da fühlte ich den schärfsten Stachel der Liebesbiene sanft in mein Herz dringen, (das Amor mir damals vielleicht nur wiedergab, um es verwunden zu können). Tödtlich fühlt' ich mich verletzt, und es fehlte nicht viel, so hätt' ich gleich einem Verzweifelten in die tödtenden Lippen gebissen und sie gezeichnet, allein der wohlriechende Athem, gleichsam ein Hauch der göttlichen Seele, hielt mich zurück, erweckte die Bescheidenheit wieder, und löschte diese Wuth.

Ergast. O beschwerliche Bescheidenheit, die den Liebenden zur Last ist.

Myrtill. Jede hatte nunmehr ihren Kampf geendiget, und in stiller Erwartung sehen alle dem Urtheil entgegen, als die reizende Amarilli meinen Küssen den Vorzug zuerkannte, und mit eigner Hand mir die artige Guirlande, die der Siegerin zum Preise bestimmt war, um mein Haar flocht.

Allein, des Hundssterns heisse Wuth
Brennt Gegenden, die wider seine Gluth
Kein schwacher Schatten deckt, mit keiner solchen Flamme

als damals mein Herz von Vergnügen und Verlangen entbrannte, und mehr als jemals durch diesen Sieg überwunden; soviel konnt' ich mich noch fassen, dass ich mir den Blumenkranz wieder abnahm, und ihr ihn mit den Worten aufsetzte: „er kömmt dir zu, dir, die du durch deine Lippen meine Küsse versüsst hast, gehört er.“ Liebreich nahm sie ihn an, machte eine Krone daraus auf ihr schönes Haar, und schlang einen andern, der ihre Schläfe umwand, um die meinigen. Und das ist der Kranz den ich noch trage, und auch bis in's Grab tragen werde, trocken wie du siehst, ein süsses Andenken dieses Tages, aber noch mehr das Zeichen meiner verlornen, verstorbnen Hoffnung. (S. 61—67.)

Ein um wie viel raffinirteres, mit glänzendern Farben ausgeführtes Cabinettsbild ist nicht Guarini's Kussidylle, verglichen mit Tasso's! „Guarini hat die Mysterien des Küssens gemalt,

und so zu sagen die Wissenschaft des Kusses aus dem Grunde abgehandelt,"[1]) bemerkt Ginguené; giebt aber gleichwohl dem lieblichen Emailgemälde des Tasso den Vorzug. Das thun auch wir. Bei diesem mischten die Amoretten der zärtlichen Empfindungen und süssesten Herzensregungen die Farben, die sie gleichsam von ihren purpurgoldigen Flügelchen in das Gemälde übertrugen, und, befeuchtet von dem Hauche ihrer kussförmigen Mündchen, aufsetzten. An Guarini's Kussidylle malten die Genien des wetteifernden Kunstgeistes und führten es mit der liebkosenden, zartvollendenden Meisterschaft eines chinesischen Pinsels von Iltishaaren aus, getränkt mit wohlriechenden Farben und von Bisam und Moschus duftender Touche.

Mirtillo folgte der Geliebten in ihre Heimath, Arkadien. Ach des Herzeleids! Sobald sie ihn hier zum erstenmal erblickte, „leuchtete schnell Verdruss aus dem schönen Gesichte, sie schlug die Augen nieder und nahm einen andern Weg." Um das Maass seines Unglücks zu füllen, wurde sein Vater Carino in Elis krank vor Schmerz über die Entfernung des Sohnes. Mirtillo kehrt nach Elis zurück. Der Vater genas, um nun ihn, Mirtillo, hinsiechen zu sehen an einer verzehrenden Krankheit. Der geängstigte Vater befragt das Orakel; dieses verordnet als einzige Rettung die Luft von Arkadien. Mirtillo ist wieder in Arkadien, und genest an der Luft, die auch Sie athmet, die „o trüglicher Ausspruch des Orakels, seinen Körper gesund machte, um die Seele ewig kranken zu lassen." Ergasto eilt, dies Alles der guten Corisca zu hinterbringen.

Hierauf folgt eine Contrastscene, worin der Geliebte der hartherzig Spröde ist, und die Schäferin ihn mit ihrer Liebe bestürmt. Liebespaare und Unpaare schiessen hier aus dem Boden Arkadiens wie die Pilze. Silvio sucht seinen verlaufenen Jagdhund, Melampo, und findet zu seinem Verdrusse Die, „die ihm immer zur Last fällt"[2]): Dorinda, die ihm wie sein Jagdhund auf dem Fusse folgt, von diesem aber blos die Tritte, sey's auch nur figürliche, empfängt, während er seinem Jagdhunde wie einer Geliebten nachläuft. Dorinda hat das verlaufene Thier an sich

1) Il a peint les mystères, et tracé pour ainsi dire à fond la science du baiser. VI. p. 401. — 2) Che mi da semnere noja.

gelockt, und wünscht für die Rückgabe nur einen Kuss. Dieser von einer verschmähten Schönen gewünschte Kuss ist für Zuschauer und Leser lange nicht so schön, wie Mirtillo's Kussdiebstahl. Liebesbrunst von Seiten des Mädchens, gegenüber der schnödesten Abweisung von Seiten des Jünglings — welche garstige, poetisch-garstige Scene! Phädra hat die Tragik der Leidenschaft und deren tragische Folgen zu ihren Fürsprecherinnen, Hippolyt das priesterliche Keuschheitsgelübde und das Entsetzen vor der Blutschande zu seinen Anwälten: Womit will die tragikomische Pastorale die klettenhafte Liebesgier einer jungen, sittsamen Schäferin entschuldigen? Mit welchem Rechte die figürlichen Fusstritte des jungen Waidmannes zu Gunsten der Theilnahme für eine misshandelte Schöne ausbeuten, deren mädchenwidrige Aufdringlichkeit unfigürliche verdient? Welcher vollllöthige Dichter hätte an eine solche Verläugnung weiblichen Zartgefühls, weiblichen Stolzes, seine Kunst verschwendet? In Shakspeare's Venus und Adonis ist die einseitige Liebesbrunst der Venus noch weit ungestümer, glühender, stürmischer, bis zur Liebeswuth mänadenhaft, ja bis zur Fleischgier wild: die Brunst einer Tigerin, einer Bache; die hitzige Wildsau zum Eber, der bald in Adonis' lilienweissem Jünglingsfleische wühlen und in dessen rosiges Blut seinen Keulerschweiss schäumen soll. Aber Venus und Adonis ist ein episch-dialogisches Poem, ein Lehrgedicht. Diese anstürmenden Wogenschläge sinnlicher Liebeswollust, wir hören sie durch die Erzählung des Dichters in gedämpften Rhythmen branden, und sehen mit geistigem Auge das siedende Gähren zur verschleiernden Hülle gleichsam einer poetisch-idealen Absicht wallen. Ferner ist Venus eine Göttin, an welcher Alles, auch der Liebesausdruck, kolossalisch, übermenschlich, ungeheuer erscheinen darf: die Liebe als Göttin, in ihrer vollen, furchtbaren Naturmächtigkeit und schauerlichen Begier nach Schönheitsgenuss, muss sich auch dämonisch äussern. Warum sollte Venus nicht mit der Brunst einer Wildsau rasen dürfen, wenn Mars seine Eifersucht als schäumender Eber befriedigt? Ob für den Dichter von Romeo und Julie die Schilderung der Liebe als vergötterte Naturmacht im Sinne der griechischen Mythologie nicht eine läuternde Vorstudie; das einseitig sinnliche Naturmoment zu jener tragischen Feier der sinnlich vergeistigten, der

himmlischen Liebe, bilde, deren missverständliche Uebergeistigkeit und Verflüchtigung in's Leere jenes zweite Erstlingsdrama: „Verlorene Liebesmühe", verspottet [1]) — das zu untersuchen, muss

1) Am sinnigsten und zierlichsten hat Goethe die Einheit beider Wesensmomente der kunstpoetischen Liebe: das Sinnliche und Geistige in jenen reizenden Distichen gefordert, die er in dem katholisch-frommschöngeistigen Kunstkreise der Fürstin Gallitzin niederschrieb und dann seinen Elegien einverleibte:

Amor, nicht aber das Kind, der Jüngling, der Psychen verführte,
Sah im Olympus sich um, frech und der Siege gewohnt;
Eine Göttin erblickt' er, vor allen die herrlichste Schöne,
Venus Urania war's, und er entbrannte für sie.
Ach, und die Heilige selbst, sie widerstand nicht dem Werben,
Und der Verwegene hielt fest sie im Arme bestrickt.
Da entstand aus ihnen ein neuer lieblicher Amor,
Der dem Vater den Sinn, Sitte der Mutter verdankt.
Immer findest du ihn in holder Musen Gesellschaft,
Und sein reizender Pfeil stiftet die Liebe der Kunst.
(W. XXV. S. 193.)

In der italienischen Poesie erscheint die Liebesidee selbst bei ihren zwei grössten Dichtern, Dante und Ariosto, in dieser höchsten Kunstgestaltung nur als flüchtiger Sonnenblick, nur silberblickartig. Bei Ersterem überwiegt das spiritualistisch beschauliche, mystisch religiöse Moment so entschieden, dass er die Verschmelzung beider Seligkeiten, der sinnlich-seelenhaften Begierden, der Vermählungsliebe von Amor und Psyche, in dem ineinanderzitternden Kuss von Francisca di Rimini und Paolo Malatesta mit ewiger Verdammniss straft. Wohl ist die Liebe dieses selig-unglückseligen Paares sündhaft, und desshalb kein vollkommenes Idealbild der poetischen Liebe, die von der sündlos-sittlichen Reinheit ihre Heiligung empfängt, deren himmlisches Siegel der Vermählungskuss von Amor und Psyche. Poetisch aber ist die sündig-seelenvolle Liebe jenes von Dante dem Inferno zugewiesenen Paares gleichwohl vermöge ihrer Läuterungswürdigkeit, durch die Bussgemeinschaft besiegelt mit Einem Todeskuss. Der hehre Sänger der mystisch-exstatischen, übersinnlichen, in Gott entzückten Anschauungsliebe reiner Seelengeister durfte, so glauben wir, sein trauerseliges Liebespaar sich in dem Fegefeuer zu jener höchsten göttlichen Liebe läutern lassen. Ja er musste dies als Dichter und Liebessänger, dem das zur Kunstgestalt geweihte Körperliche höher gilt, als das rein seelisch Körperlose. Bei Ariosto wieder neigt das Liebesideal nach dem sinnlich-zauberischen, antik-erotischen Reize hin, wo

vorbehalten bleiben. Wenn aber Shakspeare auch im Drama Mädchen ihren Geliebten nachlaufen und sich klettenhaft an sie hängen lässt, wie Helena an Demetrius im „Sommernachtstraum“, und die andere Helena in „Ende gut Alles gut“ an Graf Bertram: so werden wir erst recht alle Ursache haben, über die Gründe zu erstaunen, die ihn zu solcher Motivirung bestimmten; Gründe, von denen sich bis auf ihn die dramatische Poesie nichts träumen liess; Gründe, kraft deren auch die von ihm dem italienischen Drama und vielleicht selbst dieser Pastorale, ja dieser Scene entlehnten Motive erst ihre poetische Berechtigung und Kunstgültigkeit empfingen.

„Wie hart du bist, Silvio, gegen die, die dich anbetet“, sagt Dorinda in jener Scene. „Wer würde es glauben, dass unter einer so lieblichen Hülle ein so grausames Herz schlüge: du verfolgst durch Wälder und steinigte Berge ein flüchtiges Wild, ermüdest und verzehrst dich auf der Spur eines Jagdhundes, und mich verachtest du!“ . . . Dann den Hund ihm zuführend: „Er kommt und schmiegt sich in die Arme, die du so verachtest.“ Und ruft, als Silvio den Hund vor Freuden küsst: „Glücklicher Hund, warum kann ich mein Schicksal nicht mit dir vertauschen. Ha! Wozu bin ich gebracht! über einen Hund eifersüchtig zu

---

das Seelenhafte gleichsam nur die feinste Spitze des Liebespfeiles scheint, getaucht in das süsseste Gift eines poetisch berückenden Sinnentaumels. Schwankt doch selbst Goethe's Liebesgestaltung zwischen beiden, vielleicht nur in „Hermann und Dorothea“ auf's Innigste sich durchdringenden Momenten. Die dramatische Poesie der Italiener vollends, in ihrer classisch schönsten Blüthe, die Pastorale, auch Tasso's, nicht ausgenommen, sie weiss nur vom Amor, „der Psychen verführte“, und blieb in den Armen des frechen, lüsternprofanen, des fleischlichen Amor bestrickt, ohne mit ihm den „neuen, lieblichen Amor“ zu zeugen. Das Sinnliche herrscht in ihr unbedingt. Das Sittliche, das Geistige, das Erbtheil der himmlischen Venus, es ist zum kümmerlichen Pflichttheil von Sittensprüchen, moralischen Reflexionen, und ähnlichen Abfindungen herabgesetzt: Auskunftsmittelchen, Scheinbehelfe, Kunstgriffe, der Theorie schier zu vergleichen, welche Guarini in seinen Anmerkungen zum Pastor Fido über den erlaubten Gebrauch von anstössigen Zweideutigkeiten aufstellt; wofern dieselben nur als solche, als Zweideutigkeiten eben, zu nehmen, so dass die dramatische Person im unverfänglich buchstäblichen Sinne sie vortrüge, während der Zuhörer die reservatio mentalis herauskostet.

werden." Helena im „Sommernachtstraum" braucht das Motiv nur als Gleichniss, dem Demetrius gegenüber [1]):

„Ich bin eu'r Hündchen, und, Demetrius,
Wenn ihr mich schlagt, ich muss euch dennoch schmeicheln.
Begegnet mir wie eurem Hündchen nur,
Stosst, schlagt mich, achtet mich gering, verliert mich:
Vergönnt mir nur, unwürdig, wie ich bin,
Euch zu begleiten. Welchen schlechtern Platz
Kann ich mir wohl in eurer Lieb' erbitten
(Und doch ein Platz von hohem Werth für mich)
Als dass ihr so wie euren Hund mich haltet."

Mit gleich andringlich-liebeheisser Selbstwegwerfung klammert sich Guarini's Dorinda an Silvio: „Behalte den Melamp umsonst und mich mit ihm, alles dieses übergeb' ich dir, wende dich nur zu mir, und entziehe mir nur die Sonne deiner schönen Augen nicht. Als deine Gefährtin will ich dir folgen, und gewiss viel treuer als dein treuer Melamp" . . .

Wie massgebend verschieden aber ist die Stellung Dorinda's und Helena's zu ihren Verschmähern! Helena will und kann von einem Geliebten nicht lassen, der vor Kurzem erst, der eben nur um sie mit Liebesschwüren geworben:

„Eh' Hermia meinen Liebsten musst' entführen,
Ergoss er mir sein Herz in tausend Schwüren" , . .

sagt Helena in einem Monolog [2]), und Lysander beruft sich darauf vor Theseus zu seiner Rechtfertigung:

„Demetrius (ich will's auf seinen Kopf
Betheuern) buhlte sonst um Helena,
Die Tochter Nedar's, und gewann ihr Herz:
Und sie, das holde Kind, schwärmt nun für ihn,
Schwärmt andachtsvoll, ja mit Abgötterei
Für diesen schuld'gen, flatterhaften Mann."

Und Theseus selbst bestätigt es:

„Ich muss gestehn, dass ich diess auch gehört" [3]) . . .

---

1) II. Sc. 1. — 2) I. Sc. 1. — 3) I. Sc. 1.

Damit ja kein Zweifel über Helena's Herzensansprüche auf Demetrius' ihr so unbegreiflich entfremdete Liebe obwalte, und ihre Sittsamkeit verdächtige. Das Bedenken in Bezug auf letztere tritt sogar im Gespräch hervor. So fein schattirte Shakspeare das Verhältniss seiner Helena zu ihrem Ungetreuen gegen das von Dorinda zu Silvio, der sie nie geliebt und sie stets gemieden. Als sich der falsche, der „schuldige, flatterhafte Mann" erdreistet, Helena zu bedeuten: „sie trete ihrer Sittsamkeit zu nah", wenn sie ihm folge, sie barsch abweisend und bedrohend: da macht sich ihr gekränktes Mädchengefühl Luft in den Worten:

„Pfui, Demetrius!
Dein Unglimpf würdigt mein Geschlecht herab . . .
Wir sind, um euch zu werben, nicht geschaffen."

Dass dieser zarte Punkt — um für's erste noch von der Zaubersphäre zu schweigen, in welcher der „Sommernachtstraum" sich bewegt — dass dieses zarte Sittsamkeitsbedenken dem Dichter zum Kunstbewusstseyn, und zwischen den Personen selbst zur Sprache kommt, ist von besonderer Wichtigkeit, und beweist auch hier, wohin Shakspeare, im Unterschiede von der bisherigen Dramatik, steuerte, und dass er vor Allen als der Entdecker des Astrolabiums und des Compasses, behufs Auffindung der neuen Welt des Drama's, zu betrachten; als der Erfinder jener untrüglichen Wegweiser auf den poetischen Weltfahrten zwischen Himmel und Erde; jener feinen Fühlfäden gleichsam der Richtungen und der Himmelsgegenden, die Himmel und Erde verknüpfen, und die unverrückbaren Himmelspunkte, wie Zeiger an dem innern Weltgetriebe, der Weltenuhr in der Menschenbrust, angeben und bestimmen: als Erfinder der sittlich-kosmischen Magnetnadel und des Sternenwinkelmessers im kunstpoetischen Schaffen.

Ein Monolog der Corisca, der ihren auf Amarilli's Verderben abzielenden Anschlag kundgiebt; eine Scene zwischen ihr und Amarilli, worin die freche Buhlerin das sittsame Mädchen, das den Mirtillo, ihm unbewusst, liebt, mit ihren Rathschlägen umstrickt, und zu einer Unterredung mit Mirtillo verleitet, wozu den besten Anlass ein Blindekuhspiel geben könne, das Corisca mit ihren „klugen, verschwiegenen" Gefährtinnen anordnen werde und wo dann Mirtillo wie zufällig erscheinen soll; das Begegniss

der Corisca mit dem Satyr, der ihr aufgelauert, sie überfällt, bei den Haaren festhält und — sie mag schreien, jammern, fussfällig flehen, schmeicheln, ihm versprechen, was sein Satyrherz nur wünschen mag — den um die Faust gewickelten Schopf nicht loslässt, bis sie sich, fluchend, schimpfend und tobend, losreisst, den Schopf im Stich lassend, der so falsch wie sie selbst, die „treulose Hexe“ — diese Vorgänge füllen den zweiten Act, den der Schäferchor mit einem schwungvollen Lobgesang auf die Treue und die wahre, innere, gegenseitige Herzensliebe beschliesst, die in Einem gleichgefühlten Wonnekuss verschmilzt. [1])

---

1) Nach freier, von dem Metrum des Textes emancipirter, mit Hülfe der Ramler-Weisse'schen Feile geglätteter Verdeutschung aus dem Jahre 1773 lautet die Kussstrophe wie folgt:

„Der Kuss, den man auf Wangen drückt,
Die junger Lenz mit Rosen schmückt,
Ist anmuthsvoll — doch die ihr glücklich liebet,
Sprecht, er sey todt, wenn euch nicht gleich entzückt
Ihn die geküsste Schönheit wiedergiebet.
Nur dann, wenn Mund an Mund sich schmiegt
Und Amor's süsser Pfeil von rächerischer Sehne
Nach Einem Punkt in beider Herzen fliegt;
Wenn der gegeb'ne Kuss die Schöne,
Gleich dem, den sie selbst wiedergiebt, vergnügt:
Wenn Beider Wollust gleich sich wiegt,
Dann nur wird man im Kuss kein einzig Glück vermissen.
Der schlaue Vorwitz mag Stirn, Hand und Busen küssen,
Erkenntlich giebt allein der Mund den Kuss zurück;
Zu diesem eilen dann im sel'gen Augenblick
Die Lebensgeister, und mit ihnen
Strömt Leben in die küssenden Rubinen:
Dann fliesst im geistigen lebhaften Kuss
In jedes Herz des andern Ueberfluss:
Dann spricht ihr sanfter Schall im Rausche von Vergnügen
Geheimnisse, für jedes andre Ohr verschwiegen.“

Ben è soave cosa
Quel bacio, che si prende
De una vermiglia e delicata rosa
Di bella guancia: e pur che 'l vero intende,
Come intendete vui,
Avventurosi amanti che 'l provate,

Der dritte Act enthält das Blindekuhspiel (Il giuoco della cieca) und die nächsten sich daran schliessenden Folgen. Die Spielscene selbst, die zweite, gehört zu den Perlen der italienischen Pastorale.[1]) Amarilli mit verbundenen Augen, das Schäkern der Gespielinnen, der dazwischen singende Chor von Schäferinnen geben allerliebste scenische Gruppenbilder voll Reiz, Bewegung und malerischem Zauber. Dazu kommt eine Verssprache von einer wollustathmenden Süsse, die jeder Uebertragung spottet. Die Ramler'schen Tacte erscheinen daneben wie die eines Cyklopentanzes, verglichen mit einem Reigen von Liebesgöttern und Sylphen.[2]) Amarilli, umhertastend, hat einen

---

Dirà, che quello è morto bacio, a cui
La baciata bella bacio non rende.
Ma i colpi di due labra innamorate,
Quando a ferir si va bocca con bocca
E che in un punto scocca
Amor con soavissima vendetta
L' una e l' altra saetta,
Son veri baci, ove con giuste voglie
Tanto si dona altrui quanto si toglie.
Baci pur bocca coriosa e scaltra
O seno o fronte o mano; unqua non fia
Que parte alcuna in bella donna baci,
Che baciatrice sia,
Se non la bocca ove l' un alma e l' altra
Corre e si bacia anch' ella e con vivaci
Spiriti pellegrini
Dà vita al bel tesoro
De' bacianti rubini:
Sicchè parlan tra loro
Quegli animati e spiritosi baci
Gran cose in picciuol suono
E segreti dolcissimi, che sono
A lor solo palesi, altrui celati.

1) Den Tanz dazu setzte der Componist Luzzaseo in Musik. Corniani, Secoli etc. t. VI. p. 195.

2) Chor. Amor, nein, du bist nicht blind,
Aber wer sich deinen Händen
Anvertraut, den kannst du blenden
Und bist treulos mehr als blind.

Strauch umfasst, der den stillen Neid des mittlerweile herbeigeschlichenen und noch verborgen bleibenden Mirtillo erregt. „O dass ich dieser Strauch wäre!" seufzte er im Stillen. Auf einen Wink der Corisca entfernen sich die Gefährtinnen, Mirtillo nähert sich der immer noch umhertastenden Amarilli; sie hält ihn fest, glaubt, er sey Corisca, und spricht mit verbundenen Augen: „Jetzt kenn' ich dich — du bist's, Corisca, denn das ist deine Grösse, und du hast kein Haar.[1]) Dich und keine Andere

---

Blind, oder nicht, mich lockst du nicht,
Ich flieh' um dir nur auszuweichen;
Denn Blinden deiner Art ist kein Gesicht
Selbst Argus sein's nicht zu vergleichen.

Blind hast du mich einst bestrickt
Und mein Zutraun hintergangen,
Liess ich mich, jetzt frei, mehr fangen
Thöricht wär's und ungeschickt.

Geh' — geh' — und ist's gleich blosser Scherz
So werd' ich mich doch nie ergeben.
Man trau' dir nur — weg ist das Herz
Man spiel' mit dir — weg ist das Leben.

Coro. Cieco, Amor, non ti cred' io;
Ma fai cieco il desio
Di chi ti crede;
Chè s' hai pur poca vista, hai minor fede.

Cieco o no, mi tenti in vano!
E per girti lontano
Ecco m' allargo;
Chè cosi cieco ancor, vedi più d' Argo.

Cosi cieco m' annodasti,
E cieco m' ingannasti;
Or che vo sciolto
Se ti credessi più, sarei ben stolto.

Fuggi, e scherza pur, se sai;
Già non fara' tu mai
Che 'n te mi fidi,
Per chè non sai scherzar, se non ancidi.

1) Infolge der im Stich gelassenen Perrücke. Das Verwechseln des Mirtillo mit Corisca ist gut motivirt; auf Kosten des guten Geschmackes

wünschte ich auch zu erhaschen, um dich nach meinem Gefallen recht abzustrafen. Hier einen Schlag, da einen Schlag, da noch einen und wieder einen. Du sprichst noch immer nicht! Da du mir die Augen verbunden hast, so binde mich auch los, und mache geschwind, mein Herzchen, denn ich will dir einen recht süssen Kuss geben, so süss als du noch nie einen bekommen hast. — Was zauderst du? Die Hand scheint dir zu zittern . . . O wie ungeschickt du bist! — Lass mich nur alleine machen. Ich werde mir die Binde selbst abnehmen. Sieh' einmal wie dicht und mit wie viel Knoten du mich verbunden hast. — Warte nur, wenn die Reihe an dich kommt — Endlich ist sie losgeknüpft — Himmel! — was seh' ich — Lass mich Verräther — ach ich bin des Todes." — Corisca hat sich zurückgezogen. Mirtillo will Amarilli zurückhalten, die sich unwillig ihm entzieht, im Begriffe davonzueilen. Er bietet ihr die Brust dar, um ihn mit seinem Jagdspiess zu durchbohren. Sie fragt, wer ihn so dreist gemacht: Mirtillo: Die Liebe. Amarilli: „Die Liebe ist nie die Ursache einer schlechten Handlung." Wahr und trefflich; ein Axiom der Liebe. Mirtillo fleht um Gehör. Sie gewährt es, unter der Bedingung, dass er sich dann entferne, und sie für immer meide. Er jammert über die grausame Zumuthung; er fleht so herzinnig: „O du schöne, liebe, und eine zeitlang so süsse Ursache meines Lebens, wende einmal diese zärtlichen Sterne, so ruhig und voll Erbarmen, wie ich ehmals sie sah, eh' ich sterbe, nach mir, damit der Tod mir süss werde. Es ist gewiss billig, dass diese schönen, zärtlichen Augen, so wie sie mir eine Zeit lang holde Zeichen des Lebens waren, auch jetzt die Vorzeichen meines Todes seyen, und dass dieser süsse Blick, der mir den Weg zur Liebe wies, ihn mir auch zum Sterben zeige" . . . Sie fühlt wie er, und muss es ihm verhehlen, und darf ihm keine Hoffnung lassen. „Liebst du wirklich", ermahnt sie ihn, „so liebe meine Ehre. — — Ziehe weit weg von hier und schone deines

---

freilich, der sich mit einem so burlesken Motiv, wie eine gewaltsam von einem Satyr seiner Schönen entrissene Haartour, in grellem Widerspruch mit dem edlen, classisch-kunstvollen Styl der Dichtung, nimmermehr befreunden kann. Zur tragikomischen Pastorale, die Berechtigung des Genres vollauf zugestanden, fehlt es dem Guarini, den Dichtern der italienischen Pastorale überhaupt, an komischem Humor.

Lebens." . . . Bis auf einige Concetti's und Spitzfindigkeiten des Gefühlsausdrucks, womit indessen andere Scenen unserer Pastorale weit reichlicher ausgestattet sind, ist diese Entsagungs-Liebesscene ein würdiges Musterstück für die zahllosen ihrer Nachfolge. Sie gleicht dem Schuh des Theramenes, der für alle Füsse passte. Genau betrachtet, ist Tasso's Aminta dieser Schuh für alle folgenden Pastoralen, auch für den tragikomischen Soccus-Kothurn des Pastor Fido.

Mirtillo entfernt sich mit dem Tod im Herzen; Amarilli bleibt zurück, um ihren zurückgepressten Liebesschmerz in einem Monolog auszuschütten, den die päpstliche Censur auf den Index setzte, weil der Aermste die Thiere des Waldes glückselig preist, die, vollkommen einverstanden mit Tasso's das Goldene Zeitalter verherrlichenden Schlusschor zum ersten Act seines Aminta, keine andern Gesetze kennen, als die Gesetze der Liebe; kein anderes als das von ihm gefeierte Gebot: „Erlaubt ist, was gefällt":

O ihr glückseligen, ihr wilden Thiere!
Euch gab Natur, die holde,
Kein anderes Gesetz, als das der Liebe!
Unmenschliches Gesetz der Menschen,
Das zärtlich Lieben mit dem Tode straft![1])

Für diese drei Ausrufungszeichen von allgemein waldmenschlicher Geltung auf den Index gebracht! Die Natur selber auf den Index gestellt mit allen Thieren des Waldes! Welchen monologenlangen Schmerzensschrei müsste nicht erst Amarilli über den Index selbst erheben, die legge umana inumana in unmenschlichster Gestalt! Sogar dem protestantischen Verdeutscher von 1773 sind die „fere selvagge" in der Feder stecken geblieben vor Schrecken über den Index. Er übersetzt: „O ihr glücklichen Bewohner der Welt!" und macht vor Angst sämmtliche Weltbewohner zu wilden Bestien, ohne sich selbst, ohne seinen Drucker

1) O fortunate voi, fere selvagge,
A cui l' alma natura
Non diè legge in amor, se non d' amore!
Legge umana inumana,
Che dai per pena dell' amar, la morte!

Jacob Friedrich Hinzen in Mietau und Hasenpott, ja ohne seine Wohlthäter, Ramlern und Weissen, auszunehmen!

Corisca, die, im Gebüsch versteckt, den censurwidrigen Monolog belauscht, springt nun hervor, die Blindschleiche, die Viper, der Index im Unterrock und ohne Perrücke, und zischelt um Amarilli mit allen Verlockungen der Versucherschlange, beeifert, wie diese, ihr das Verbot auszureden, auf welches sich Amarilli beruft: das Gesetz nämlich, das jede Treubrüchige zum Tode verdammt; und treubrüchig würde sie, als Verlobte des Silvio, handeln, wenn sie Mirtillo's Liebeshoffnungen nähren wollte, wozu sie die Verführerin anreizte. Corisca lacht sie aus. „Für die Klugen", sagt sie, „ist das Gesetz nicht gemacht", und „das Stehlen nur Solchen verboten, die nicht klug den Diebstahl zu verhehlen wissen." Dass dich der Index! „Und die Ehrbarkeit", fügt sie hinzu, „ist am Ende auch weiter nichts, als die Kunst, ehrbar zu scheinen." [1]) Verruchte Kupplerin aus buhlerischem Gelüste! Den Scalp mit Haut und Haaren hätte dir der Satyr abreissen sollen, Schopf und Kopfhaut dazu, die er auch wirklich in der Hand behalten zu haben anfangs dachte, der bocksfüssige Esel! Da sich Amarilli, wie Alice in Robert dem Teufel an's Kreuz, an ihre Mädchenehre festklammert, versucht Corisca die Liebesscheu des Silvio und dessen Bräutigams-Treue zu verläumden, indem sie ihr vorlügt: Silvio hätte eine Liebschaft mit ihrer Kuhmagd, Lisette, und käme mit derselben noch heute in jener Berghöhle dort zusammen, wo sie dann Beide ertappen könne. Amarilli wisse wohl: dasselbe Gesetz, das den Treubruch der Braut mit dem Tode bestraft, spreche diese von der Verbindung mit dem Bräutigam los, wenn sie ihn über einer Untreue betroffen, und gestatte ihr dann, Hand und Herz einem Andern zu bieten. Amarilli schlürft die Worte in Ohr und Herz mit Wonne, und will sich der Leitung ihrer getreuesten Führerin

1) Per quelle che son sagge,
Non è fatta la legge . . .
Che 'l rubar sia vietato
A chi leggiadramente
Non sa celare il furto:
Ch' altro alfin l' onestate
Non è che un' arte di parere onesta.

blindlings überlassen. Sie begiebt sich in die Höhle, um, daselbst verborgen, den Silvio mit der Lisette zu überraschen, und mit Hülfe der Corisca und der von ihr herbeigerufenen Zeugen die Verlobung gerichtlich aufheben zu lassen. Der Plan des Schandweibes, an der kein gutes Haar, als das falsche, das der Satiro in Händen hat, geht nun dahin, einen ihrer Liebhaber, Namens Coridon, unter dem Vorgeben einer Zusammenkunft mit ihr, mit Corisca, in dieselbe Höhle zu bestellen, nachdem Amarilli sich dahin begeben; darauf sollen die von ihr herbeigerufenen Priester der Diana auf einem verborgenen Weg in die Höhle dringen und Beide, den Coridon und die Amarilli, ergreifen. Unfehlbar würde diese dann zum Tode verurtheilt werden; sie aber, Corisca, sich eine Nebenbuhlerin vom Halse geschafft haben, und Mirtillo, der blos Amarilli's wegen ihre Liebe verschmäht, werde sich dann schon zum Ziele legen. Welche idyllische Liebesschwärmerin in einem Hirtendrama, das die treue Liebe in einer arkadischen Schäferwelt feiert!

Wie bestellt kommt gerade Mirtillo daher. Nachdem die Katze langweilig lang um den Brei herumgegangen, nachdem sie aller Scham zehnmal den Kopf abgebissen, und dem Mirtillo, der nur „die grausame und unglücklicke Liebe gekostet", goldene Venusberge versprochen, voll „süsser, gefälliger, alles gewährender Liebe", Alles was nur sein Herz begehrt: „Probir' es nur! einmal nur probir's!" [1]) — und Mirtillo, sie mag sich auf den Kopf stellen, nicht probiren will: da zeigt sie ihm die Höhle: „Siehst du dort die Höhle? dort kannst du deine angebetete, deine treue Amarilli, die so grausam mit dir spielt, in den Armen eines täppischen Schäfers (rozzo pastorel) finden":

„Nun geh' und wein' und seufz' und wirb und freie,
Und nimm den Lohn für deine Liebestreue!" [2])

Mirtillo befolgt pünktlich den Rath. Inzwischen hätte Amarilli längst in der Höhle seyn können; sie muss aber noch, be-

1) Provalo un poco, provalo . . .
Tanto goder quanto ami,
Tanto aver, quanto brami.

2) Or va, piagni e sospira; or serva fede:
Tu n' hai cotal mercede.

vor sie hineintritt, einen Monolog halten, den ein so lieblicher Stossseufzer an Frau Venus schliesst, dass wir ihn, — zum Liedchen von unserem 1773er und recht artig umgereimt, — mittheilen dürfen.[1]) Minder sanft und traulich klingt Mirtillo's gleich darauf folgender Monolog, welcher nicht weniger im Schilde führt, als dem „groben Schäfer", der sein einziges Gut geniesst, den Jagdspiess in den Leib zu rennen, und wär' er so grob wie das borstigste Wildschwein. Dann will' er sich selbst die Brust mit dem Stahl durchbohren, und drei Leichen werden dann daliegen: der grobe Schäfer und Er an Einem Spiess, und Sie, die Treulose, vor Gram über den gespiessten groben Buhlen. Nun folgt er Amarilli's Fusstapfen, die er sogleich erkannt, und geht in die Höhle mit den Worten: „O Corisca, Corisca, jetzt seh' ich,

---

1) Schöne Mutter holder Liebe,
Senke segnend dich herab,
Denn von deinem milden Beistand
Hängt mein ganzes Glücke ab.

Hast du deines Sohnes Flamme
Je in aller Kraft gefühlt,
O so lass die Glut dich rühren,
Die auch meine Seele fühlt.

Göttin des erhabnen Himmels,
Führe schnell an schlauer Hand
Her den Schäfer, der selbst treulos
Mich durch seine Liebe band.

Nimm, geliebte heil'ge Höhle,
Erycinens Sklavin ein,
Lass sie ihren Wunsch erreichen,
Göttin, lass mich glücklich seyn!

Amarilli. Donna del terzo giro,
Se mai provasti di tuo figlio il foco,
Abbi del mio pietate!
Scorgi, cortesi dea,
Con piè veloce e scaltro
Il pastorello a cui la fede ho data.
E tu, cara spelonca,
Si chiusamente nel tuo sen ricevi
Questa serva d' Amor, ch 'n te fornire
Possa ogni tuo desire . . .

dass du wahr geredet, jetzt glaub' ich dir!" Bei diesen Worten spitzt Satiro, der eben dahergekommen, seine Ziegenohren. Er glaubt, Mirtillo folge der Corisca in die „Höhle der Erycina" (der Venus), und hält den dritten Monolog, von so umfangreicher Wucht, wie der Felsblock, den er vor das hintere Loch der Höhle wälzt, um der Corisca den Pass zu verlegen, wenn er durch den vordern Eingang mit den Priestern in die Höhle tritt, um Corisca festnehmen, und nach dem Gesetz, ihren Missethaten gemäss, bestrafen zu lassen. Der Schlusschor besingt die Macht der Liebe, und die Wunder, die sie durch ein schönes Weib wirkt, das uns der Himmel gab, das aber schöner als der Himmel, denn:

Vor seiner breiten Stirn dreht sich
Ein ungeheueres Cyklopenauge,
Aus dessen Blick kein Licht, nein Blindheit strömt.
Erschrecklich wie des Löwen Brüllen
Sind seine Seufzer, seine Sprache —
Kein Himmel mehr wenn er in kühnen Blitzen
Den Donner wirft —
Doch du beruhigst mit dem sanften Leuchten
Und mit den zärtlichen und himmelvollen Blicken
Der beiden heitern sichtbarn Sonnen,
Das ungestüme Herz des Sterblichen
Der nach dir sieht, und klärst es wieder auf [1]) . . .

1) Das klingt verstiegen, hyperbolisch und bombastisch; aber nur weil der Uebersetzer die Verkehrtheit beging, Guarini's meisterhaften, aus reimlosen sieben- und elfsilbigen Versen gewebten Dialog in Prosa mit zwischengestreuter Reimerei aufzulösen; Guarini's ebenso meisterhaft im Canzonenstyl gearbeitete Reimchöre dagegen zu reimlosen Ramler'schen Oden auseinanderzubrechen. Im Texte löst sich die Dissonanz des kühn-grotesken Bildes in den Wohllaut des Reimes auf:

Nella sua vasta fronte,
Monstruoso Ciclope, un occhio ei gira,
Non di luce, a che 'l mira,
Ma d' alta cecità cagione e fonte:
Se sospira o favella,
Com' irato leon rugge e spaventa;
E non più ciel, ma campo
Di tempestosa ed orrida procella
Col fiero lampeggiar folgori avventa.

Im vierten Act erfolgt die Katastrophe. Voll Bestürzung meldet Ergasto dem Chor die von Dianapriestern, auf die Anzeige des Satiro, vorgenommene Verhaftung der Amarilli in der Erycina-Höhle, wo sie mit Mirtillo zusammen betroffen worden. Eben führe man sie gefangen zum Tempel, um als Treubrüchige den Tod zu erleiden. Aus dem Berichte des Ergasto entnimmt man, dass Amarilli und Mirtillo Keines von des Andern Gegenwart in der Höhle wusste. Erst als Amarilli, vom Scheine der Fackeln aufgeschreckt, aus ihrem Verstecke hervortrat, eilte Mirtillo herbei, um sie gegen die Priester zu vertheidigen. Ihr Anführer, der Priester Nicandro, entging nur durch eine rasche Wendung dem von Mirtillo geschleuderten Speer. Der Satyr, der es auf Corisca abgesehen hatte, schlich verblüfft davon, als er sich getäuscht fand.

Nebenher geht auch das zweite Paar, Silvio und Dorinda, seiner Katastrophe entgegen. Um sich doch wenigstens an dem Anblick ihres grausamen Geliebten zu weiden, folgt ihm Dorinda, vermummt als Schäferknecht in einen Wolfspelz, auf die Eberjagd, sich abseits im Gebüsch haltend, um von ihm nicht bemerkt zu werden. Zwischen diese Scene schiebt Corisca ihre Monologe voll Schadenfreude, triumphirend über den herrlichen Erfolg ihrer Ränke. Die Nebenbuhlerin ist aus dem Wege geräumt. — „O glückliche Corisca! Welches Unternehmen ging jemals besser von Statten!" Die fünfte, im griechischen Tragödienstyl gearbeitete Scene zwischen dem Priester Nicandro und Amarilli, die er verhaftete, erweckt für die Unglückliche, die ihre Unschuld betheuert, lebhaftes Mitleid, um so mehr, als der Priester selbst dieses Mitleid theilt, ohne ihr jedoch einen andern Trost spenden zu können, als die Ermahnung: dass sie in das Unvermeidliche sich fügen möge, denn „wo die That anklagt, ist die Vertheidigung vom Uebel." [1]) Die fünfundzwanzig stichomythi-

---

Tu col soave lampo
E colla visto angelico amorosa
Di duo soli visibili e sereni
L' anima tempestosa
Di chi ti mira aequeti e rassereni.

1) E dove
Il fatto accusa, ogni difesa offende.

schen Verse, die Beide über dieses Thema wechseln, konnte Euripides nicht schlagfertiger häufen, hätte er eine italienische Pastorale geschrieben. Der Weise des Euripides entspricht auch dies durchaus: dass Guarini's Nicandro bei dieser Gelegenheit gegen jenen oftberegten, vielberufenen Ausspruch von Tasso's Schlusschor zum ersten Act des Aminta polemisirt, den Spruch: „Erlaubt ist, was gefällt" (S' ei piace, ei lice). Auf Amarilli's Aeusserung: gegen das Gesetz habe sie sich nicht vergangen, erwidert der Priester:

Nicht gegen das Naturgebot hast du
Vielleicht gefehlt, o Nymphe; das Gebot:
Zu lieben, was gefällt; wohl aber hast du
An jenem menschlichen und göttlichen
Gesetze dich versündigt: liebe, was erlaubt ist.[1])

Eine Paraphrase übrigens von Amarilli's bereits im vorherigen Act an den Mirtillo gerichteter und auf jenen Chorspruch im Aminta polemisch hinzielender Ermahnung:

Nur diess ist wahre Tugend:
Sich zu enthalten dessen, was gefällt,
Wenn was gefällt, verletzet.[2])

Am Schluss der Scene sinkt Amarilli, überwältigt von Todesfurcht und Verzweiflung über ihre unverschuldete Schmach, in Ohnmacht, und wird von den Priestern an eine nahe Quelle getragen, um sich daselbst, von dem Quellwasser besprengt, zu erholen.

Hierauf folgt nach glücklich beendigter Jagd die von Silvio vollzogene Weihe des Eberkopfes, der Cintia (Diana) zu Ehren. Zwei Chöre, ein Jäger- und ein Schäfer-Chor, begleiten die

1) Contro la legge di natura forse
Non hai, ninfa, peccato: ama se piace;
Ma ben hai peccato incontra quella
Degli uomini e del cielo: ama se lice.

1) Ed è vera virtute
Il sapersi astener da quel che piace,
Se quel che piace, offende. (Atto III. Sc. 3.)

feierliche Handlung mit ihrem Wechselgesang. In einem besondern Monolog würzt Silvio die Darbringung des Wildschweinskopfes mit einem beleidigenden Ausfall gegen die Göttin Venus, die „würdige Tochter des Meeres, werth von diesem treulosen Ungeheuer geboren zu seyn"; stimmt dann, um die Liebesgöttin noch mehr zu ärgern, ein schwungvolles, die Jagdgöttin Cintia lobpreisendes Dankgebet an, das in ein beissendes Epigramm auf Gott Amor ausläuft, der ihm als zweisilbiges Echo darauf dient, welches der Prosa-Verdeutscher aus Hasenpoth bald ein-, bald zwei-, bald drei- und mehrsilbig wiederhallt, je nachdem das letzte Wort beschaffen ist, das er in den Wald hineinruft. Er sieht den Wald vor lauter Echo's nicht, obgleich Silvio in einem der nächsten Büsche Etwas gewahr wird, was er für einen zuverlässigen Wolf hält, und mit einem Freudengeschrei als Extradank für Göttin Cintia, ob der doppelten Jagdbeute an Einem Tage, ohne Weiteres erschiesst. Schon legt Silvio einen zweiten Pfeil an, um dem noch nicht zu Tode getroffenen Unthier den Garaus zu machen, und sieht — „o unglücklicher Silvio, was hast du gethan?" — einen Schäfer im Wolfspelz, den er auf den Tod verwundet! „O schrecklicher Vorfall — o traurige Begebenheit — o trauriger Pfeil!" Welche tragische Weherufe wird nicht erst die neunte, zehn Seiten lange, aber letzte Actscene hören lassen, worin Silvio in dem vermeinten Wolf und dem angeblichen Schäfer seine pudeltreue Schäferin Dorinda erkennt, die, in ihrem Blute schwimmend, vom alten Schäferknecht, Linco, bejammert wird, und als sie von diesem erfährt: Silvio's Pfeil habe sie getroffen, den Pfeil segnet, der, von Silvio abgedrückt, ihr den Tod giebt.

„Ach Gott — Dorinda! ich bin des Todes." — „O Erde, warum thust du dich nicht auf und verschlingst mich?" — so jammert nun Silvio, für's erste noch „beiseite." Als ihn Linco bemerkt und wegen der Unthat zu Rede stellt, fliesst Dorinda's liebevoller Mund von den rührendsten Entschuldigungen ihres Mörders so unaufhaltsam über, wie ihre Schusswunde von ihrem Blute:

> Du glaubtest nicht dem Blute,
> Das meine Augen weinten;
> Glaubst du nun dem, das meiner Wund' entfliesst? . . .
> . . . .

Glückseliger Tod,
Wenn du ihn mit dem einz'gen Wort versüssest,
Dem freundlich holden: ziehe
In Frieden, liebe Seele! [1])

Nun erkennt Silvio, welchen Schatz er an diesem Engel im Wolfspelz verliert. Nun fühlt er, dass Er der Wolf gewesen, der dieses fromme, liebevolle Lamm zerrissen. Der liebefeindliche, wilde Jäger ist in den zärtlichsten der Liebesschäfer umgewandelt, und zerschmilzt in Verzweiflungsklagen:

Mein bist du,
Ja mein, trotz meines grausamen Geschickes.
Und kannst du lebend mir nicht angehören,
Mag uns der Tod verbinden.
Was du an mir erblickest,
Bereit ist's, dich zu rächen:
Womit ich dich getödtet,
Mit diesen Waffen tödte nun auch mich.
War gegen dich ich grausam,
Sey du's nun gegen mich; mehr wünsch' ich nicht.
Mein Stolz hat dich verachtet:
Sieh, knieend beug' ich mich vor dir in Staub.
Anbetend, ehrerbietig:
Dich um Verzeihung flehend, nicht um mein Leben.
Nimm hin, nimm Pfeil und Bogen;
Doch nicht die Augen, nicht die Hände triff,
Die schuldigen Werkzeuge
Unschuld'gen Frevels — nein, den Busen triff,
Durchbohr' dies Ungeheuer,
Des Mitleids und der Liebe grimmen Feind;
Dies Herz durchbohr', das fühllos dich gekränkt.
Hier meine Brust, die blosse!

Dorinda. Die Brust durchbohren, Silvio?
Nicht durftest du sie meinem Blick enthüllen,

---

1) Non hai creduto il sangue,
Ch' i' versava dagli occhj;
Crederai questo che 'l mio fianco versa? . . .
. . . .
Beata morte,
Se l' addolcisci tu con questa sola
Voce cortese e pia:
Va in pace anima mia.

Wenn dies dein Wunsch, dass ich sie treffen möchte.
O holdeste der Klippen,
So oft von Well' und Winden,
Von meiner Thränenfluth und meinen Seufzern
Vergebens, ach, bestürmet![1]) . . .

Das sind zwar auch nicht die Herzensergiessungen einer im Wolfspelz verblutenden Schäferin; indessen bleiben doch die Empfindungen wahr, mag auch der Ausdruck bisweilen den Farbenschmuck des kunstreichen Schöngeistes verrathen. Diese und ähnliche Stellen rechtfertigen Ginguené's Bemerkung: „Lorsque les sentimens sont vrais, souvent et trop souvent le style ne l'est

---

1) — Chè mia
Sarai mal grado di mia dura sorte:
E se mia non sarai colla tua vita,
Sarai con la mia morte.
Tutto quel ch 'n me vedi,
A vendicarti è pronto.
Con quest' armi l' ancisi;
E tu con queste ancor m' anciderai.
Ti fui crudele; ed io
Altro da te, che crudeltà, non bramo.
Ti disprezzai, superbo;
Ecco, piegando le ginocchia a terra,
Riverente t' adoro,
E ti cheggìo perdon, ma non già vita.
Ecco gli strali e l' arco;
Ma non ferir già tu gli occhj o le mani,
Colpevoli ministri
D' innocente voler; ferisci il petto,
Ferisci questo mostro,
Di pietate e d' amore aspro nemico,
Ferisci questo cor che ti fu crudo;
Eccoti il petto ignudo.

Dorinda. Ferir quel petto, Silvio?
Non la bisognava agli occhj miei scovrirlo,
S' avevì pur desío ch' io tel ferissi.
Oh bellissimo scoglio,
Già dall' onda e dal vento
Delle lagrime mie, de' miei sospiri
Sì spesso in van percosso! . . .

pas."[1]) Zum Theil verschuldet diesen Uebelstand das Bestreben: den Styl der griechischen Tragödie in einer Dramengattung nachzuahmen, die den Idyllenstyl des Theokrit fordert. Vielleicht entspringt dieses Bestreben seinerseits wieder aus der Tendenz: die idyllischen Formen der Schäferpoesie nur als Hülle und Maske entgegengesetzter Zustände, der überfeinerten Sitten des Hoflebens nämlich, zu benutzen, und diesen auf den Wolfspelz zu schiessen. Dadurch tritt freilich, in Bezug auf poetischen Werth und Gehalt, die italienische Pastorale in zweite Linie zurück, in die untergeordnete Klasse der allegorisirenden Dichtung. Ihrem Kerne nach, ihrer ethischen Zweckabsicht, ihrer Läuterungstendenz nach, bleibt sie gleichwohl grundinnerlich poetisch, insofern diese Dramen, nach Tasso's Vorgang und Vorbild, auf die Verjüngungsquelle, den Gesundbrunnen aller Herzensverderbniss hinweisen: auf die Natureinfalt und Wahrheit; auf das Paradies der verscherzten Unschuld; und insofern das von Tasso in diesem Sinne geschaffene Hirtendrama dem Grundlaster einer verkünstelten, naturentfremdeten Gesellschaft: der berechneten Lüge und Falschheit, der Untreue in jeglicher Form, ein Ideal von Treue, in ihrer gewinnendsten Form, als naturinnige idyllische Liebestreue, gegenübergestellt.

Die plötzliche Herzenswandlung bei Silvio darf sich daher, wie bei Tasso's Silvia, aus jener bewältigenden Macht einer noch im Tode in sich beseligten Liebestreue psychologisch erklären und rechtfertigen lassen; einer Liebestreue, die selbst das sprödeste, wenn nur nicht stumpfverstockte, sondern blos naturderbe Herz eines Sohnes der Natur und des Waldes zu erbarmungsvollem Mitleid erschüttert, das jäh und unversehens aus der Felsenbrust des rauhesten Jünglings als frischer erquickender Quell der Liebe bricht. Ein herrliches Beispiel solcher plötzlichen Umwandlung, von poetisch ungleich tieferer und schönerer Wirkung, zeigt uns Kleist's prächtiger Graf Wetter von Strahl, an dessen Liebesdurchbruch und knieende Huldigung vor dem verschmähten und misshandelten Käthchen diese Scene des Pastor Fido erinnert. Wenn der eingangs mitgetheilte Orakelspruch, der das „hohe Mitleid eines treuen Schäfers" als Bedingung der Sühne ver-

1) VI. p. 433.

kündet[1]), auch in dem Nebenpaar unsrer Pastorale seine Erfüllung erfährt: so kann diess, das parallele Motiv zugegeben, nur zu Gunsten der Kunsteinsicht und der Composition des Dichters sprechen; möchte auch die Vertheilung des gleichlautenden Motivs auf zwei Liebespaare, deren Geschicke, verfehlterweise, nicht ineinandergreifen, die Hauptwirkung schwächen. Dass der Schluss der Scene auf einen glücklichen Ausgang hinweist, bedarf wohl keiner nähern Erörterung. Nachdem Silvio, infolge einer Aeusserung von Dorinda: wenn er sie schon rächen wolle, ihre Verwundung an dem eigentlichen Urheber, seinem Jagdgeschosse, zu rächen — Bogen und Pfeile zerbrochen, und sich dem Dienste des Amor zugeschworen, trägt er, gemeinschaftlich mit dem alten Schäferknecht Linco, die Verwundete geradenwegs in sein Haus, wo sie, als seine Braut gepflegt, geheilt, und dann als seine Gattin mit ihm vermählt, fürderhin weilen und verbleiben soll. „O gesegnetes Paar“ — ruft jetzt schon Linco, der verdeutschte nämlich aus Mietau und Hasenpoth — „o ihr grossen Götter, schenkt doch durch Eine Genesung zweenen das Leben!“ dem liebeswunden Silvio meint er, und der an der Weiche schlechthin verwundeten Dorinda. Der Schlusschor zum vierten Act ist als Kehrseite von Tasso's das goldne Zeitalter feierndem Schlusschor zum ersten Act des Aminta berühmt; ist so vollständig dessen Kehrseite, dass er Zeile für Zeile die Strophen, die Verszahl, das Metrum und die Reime wiedergiebt, und dabei zugleich auch den Grundgedanken in Tasso's Chor umkehrt, ein goldnes Zeitalter feiernd, wo der Wahlspruch übereinstimmend mit dem von Goethe's Prinzessin Leonore, lautet: „Erlaubt ist, was sich ziemt“ (piaccia se lice: Gefallen soll nur, was erlaubt ist). Guarini's Chor stellt seinen Spruch unter die Schutzherrschaft der „wahren Ehre“ (verace onor), der sein Chor die falsche Ehre entgegensetzt im Widerspruch mit dem Begriff und Wesen des goldnen Zeitalters, das auch er feiert, und das diesen, doch erst infolge eines Zwiespalts in den Sitten und im Sittenbegriff hervortretenden Unterschied gar nicht kennt; ja dem der Begriff „Ehre“ noch völlig fremd ist. Dergleichen Widerlegungen mit den eigenen Reimen des Gegners nennt die italienische Aesthetik:

1) „L' alta pietà d'un Pastor Fido ammende.“

„risposta colle rime." Ebenso gut könnte sich die unrechte Seite eines gewirkten Teppichs rühmen, dass sie dessen rechte Seite ad absurdum geführt, durch eine risposta colle rime.

Der fünfte Act bringt das Schicksal des eigentlichen Pastor Fido, des Helden der pastoralen Liebestreue, das Schicksal des Mirtillo, zum Austrag, welcher im unerschütterlichen Glauben an die Tugend und Seelenreinheit der geliebten Amarilli, statt ihrer, in den Tod geht und dem Opferbeil sich überliefert, den Orakelspruch erfüllend, welchem zufolge das Liebesmitleid eines treuen Schäfers den Zorn der Göttin Diana, ob der an ihrem Priester begangenen Untreue der Nymphe Lucrina, sühnen, und das dieserhalb von der Göttin über Arkadien verhängte, jährliche Mädchenopfer fordernde Strafgericht aufheben würde. Die geahnte Lösung erfolgt dahin, dass Mirtillo unter dem Opferbeil seines Vaters, des Priesters Montano, als dessen Sohn erkannt wird, womit zugleich die erste vom Orakel gestellte Bedingung: dass der treue Schäfer und die Geliebte, für welche er sich opfert, von den Göttern abstammen müssen, in Erfüllung geht, da Montano seinen Ursprung von Hercules ableitet, wie Amarilli's Vater vom Pan. Die Opferungsscene erscheint in Situation und Styl durchaus antik, und gehört zu den Nachbildungen, die den Katastrophen und Erkennungen des griechischen Drama's am nächsten kommen. Ein Vorzug freilich, ein Stylcharakter, der über das Idyllische so hoch hinausstrebt, und in unserer Pastorale gegen einzelne Bestandtheile und Glieder derselben so kolossalisch absticht, dass Einheit und Harmonie aufgehoben, der erstrebte hohe Styl zum bruchstückartigen Flickwerk wird, und das Gedicht als Kunstwerk sich selbst vernichtet. Wir hätten sonach hier, in weit stärkerem Maasse noch, als diess bei Ongaro's „Alceo" der Fall schien, das Gegenbild zu jenem von Horazen's Ars Poetica vorweg verpönten Mischgeschöpfe vor uns: Eine Tragik vom Sophokleischen Oedipus-Pathos, die „mulier formosa", als Katastrophen-Endstück, in welches der Leib eines ziegenhaarigen Satyrs und die Wildschur einer Wolfspetze ausläuft, deren Büste die freche Sphinxbrust einer gemeinen Intrigantin vom niedrigsten Ruffiana-Charakter bildet; und diese Mischgestalt von „Undique collatis membris" begabt, an Stelle des „Menschengesichtes auf dem Rosshalse", mit dem Gesicht einer

Märzhäsin, die dem Jäger nachläuft, so brünstig, wie die Uebersetzung aus Hasenpoth dem — „Ramler."

Mirtillo's vermeinter Vater, Carino, trifft aus Elis, in Arkadien ein, angeblich um seinen Sohn, Mirtillo, aufzusuchen, im Grunde aber, seinen Auslassungen nach zu schliessen: um den fünften Act mit einer Satire auf den Hof von Ferrara zu eröffnen, welche die des Mopso in Tasso's Aminta[1]) an Bitterkeit und geisselnder Schärfe weitaus überbietet, und ihre Schneide gegen Tasso selbst richtet, dessen jugendlich enthusiastischer Schilderung und Verherrlichung dieses Fürstenhofes, Guarini, unter der Maske des Carino, hier ein Paroli biegt. Wie schon bemerkt, fand sich Guarini gemüssigt, die beiden von Tasso in Einer Scene (I, 2) angebrachten Motive: den Kussraub und des Mopso von Tirsi's Hof- und Fürstenlobpreis widerlegte Satire auf zwei, weit auseinanderliegende Stellen seiner Pastorale zu vertheilen, indem er den Kussraub der ersten Scene des zweiten; die Satire der ersten Scene des fünften Actes zuwies; in Bezug auf dramatische Anordnung, Technik und Composition, wie uns dünkt, mit keinem sonderlich günstigen Erfolge; namentlich was die Anbringung der Satire betrifft: unmittelbar vor der Schlusskatastrophe, wo das Opfermesser dem Mirtillo an der Kehle sitzt; wo das Geschick der beiden Hauptfiguren des Drama's zur Entscheidung kommt; wo Alles darauf hindrängen soll, und die Spannung von Zuschauer und Leser keine zerstreuende Ablenkung duldet. Die Satire mag noch so schlagend, mag an sich ein Meisterstück seyn, wie sie es denn wirklich ist; mochte von Tasso's Schicksal selbst — der damals, als die Satire vorgetragen ward, bereits im siebenten Jahr seiner Einkerkerung im St. Annenspital über seine unglückselige Verblendung und Schwärmerei für diesen Hof, seine einzige Narrheit, brütete — die Satire mochte von Tasso's eigenem Schicksal ihre glänzendste Rechtfertigung erhalten — „sed nunc non erat his locus": „Hier aber war dazu nicht der Ort"; an dieser Stelle ist und bleibt die geistreich blendende Satire der „purpureus pannus", der „purpurne Prunklappen", den die unrechte Stelle als Blössendecker der partie honteuse des Dichters selber kennzeichnet, der den Kitzel des Difficile est satiram non scribere auf Kosten

---

1) Atto I. Sc. 2. s. oben S. 137.

der Technik und der Wohlgestalt seiner Composition befriedigt. Alles zur rechten Zeit und am rechten Ort, so lautet die delphische Inschrift am Giebel der Horazischen und jeder Poetik. Widrigenfalls ruft sie dem Dichter, trotz aller Meisterschaft im Einzelnen, zu:

Infelix operis summa, quia ponere totum
Nesciet . . .[1])

„Stümper im Hauptwerk, weil er nicht fähig ein Ganzes zu geben."

Um seine Satire an Mann zu bringen, führt Carino einen hochbejahrten Greis mit sich, Namens Uranio, den er eigens zu dem Zwecke aus Elis mitgebracht. Jammernd beruft sich der alte Mann auf seinen elenden Leib und auf seine arme, in Elis zurückgelassene Familie[2]), der ihn Carino entrissen, und den weiten Weg mitgeschleppt, damit er ihm bei der Ankunft in Arkadien die erste Scene des fünften Acts eröffnen helfe, und die Satire abhöre. Nachdem der alte Uranio das Geschäft besorgt hat, schleppt er sich wieder zurück nach Elis, und ist weiter keine Rede von ihm.

Erst aus einem dem Titiro, dem Vater der Amarilli, in der zweiten Scene abgestatteten Botenberichte erfahren wir, dass Amarilli noch lebt, dass sie aber nicht leben will, weil die scheinbaren Beweise wider sie keine Rechtfertigung zuliessen. Wir erfahren ferner von Mirtillo's Anerbietung, für Amarilli zu sterben; von dem rührenden Wettstreit zwischen Beiden, den Tod zu erdulden, da keines des andern Tod überleben mag, — bis der Priester sich im Namen des Gesetzes ins Mittel legte, das eine Zurückweisung des freiwilligen Stellvertreters nicht gestatte. Mirtillo erwartet nun den Todesstreich, während Amarilli bewacht wird, damit sie nicht selbst Hand an sich lege. Der Tempel öffnet sich.[3]) Schäfer- und Priesterchor singen ein

---

1) Hor. A. P. v. 34 f.

2) Povera e smarrita famigliuola.

3) Nach Riccoboni hatte die Scene des Pastor Fido die Einrichtung, dass der Tempel zu oberst auf dem Hügel sich darstellte, die Grotte am Fusse desselben, und vor derselben das Thal, worin alle Scenen spielten. Ein Scenen- und Decorationswechsel kam also, wie überhaupt auf jenem,

Opferlied zur Freude der Diana. Der Hirtenpriester Montano bleibt mit Mirtillo allein, um ihn zum Tode vorzubereiten. Mirtillo hat keinen andern Wunsch, als dass Amarilli am Leben bleibe, für die er mit Wonne sterbe. Montano befiehlt nun dem Tempeldiener, die Flammen zu zünden; Weihrauch und Myrrhen zu streuen. Die Opferung soll beginnen: da tritt Carino ein. Die Situation ist eine schöne Reflexwirkung jener grossartig gewaltigen, aus der Weltanschauung, dem Volksgeiste, den Staatseinrichtungen, dem Orakelglauben, dem Schicksalbegriffe, aus der Katharsisidee, aus dem plastischen Kunststyle endlich hervorwachsenden und sich emporgipfelnden Katastrophenmomente der antiken Bühne. Aber ein blosses verkleinertes Abbild eben nur, wie etwa das Sonnenbildchen an der Wand der verfinsterten Studirstube, von dem Lichtstrahl gebildet wird, der durch das kreisrunde Loch im geschlossenen Fensterladen einfällt. In unserer Pastorale hat das in der Luft schwebende Katastrophenbildchen nur die Bedeutung eines künstlichen Versuches, eines Beobachtungsphänomens, angestellt zum belehrenden Zeitvertreib einer gebildeten Hofgesellschaft. Zeit- und gemüthentfremdet, im Widerspruche mit den religiösen Vorstellungen und mit dem vollen Bewusstseyn von der Nichtigkeit des Grundmotives, des Orakelwesens, vermag diese als Ergebniss classisch-poetischer Studien vorzügliche Situation um so weniger die erstrebte tragische Wirkung zu erzielen, als sie, wie sich gezeigt hat, aus heterogenen Theilgliedern erwachsen; als das dramatisch-kathartische Spiel nur eine Phantasmagorie vorstellt, nur die allegorische Hülle einer persönlichen Nemesis gleichsam und Vergeltung.

Carino wundert sich, dass er eine Opferhandlung sieht, aber kein Opfer. Nun erblickt er zwar einen Menschen vor dem Altar knieen, aber vom Rücken. Die Chöre singen inzwischen ihre Opfergebete. Der Priester Montano ruft die rächende Göttin an. Im Begriffe, den Schlag zu führen, fühlt er sein Herz von plötzlichem Mitleid erweichen; einen ungewöhnlichen Schauer seine Sinne verdunkeln. Er heisst den Mirtillo das Gesicht abwenden

der antiken Bühne nachgebildeten Theater nicht vor, oder fand doch nur ausnahmsweise bei Zauberstücken und in der Komödie statt. Vgl. was oben S. 40 gelegentlich der Sceneneinrichtung bei Poliziano's Orfeo bemerkt ist.

— in diesem Augenblicke erkennt Carino den Sohn. Diese Folgemomente sind alle sehr geschickt, sehr fein und sehr wirksam angebracht. Der Streich soll fallen; Carino stürzt herbei und hält den Arm des Opferpriesters zurück. Grosse Bewegung. Die Priester wollen den Störer der Opferhandlung und Tempelentweiher ergreifen. Carino fragt nach dem Grunde der Opferung. Als er von Montano vernimmt, dass der Jüngling freiwillig für eine Andere sterbe, ruft er: „So will auch ich für ihn sterben! Richte den schon fallenden Streich aus Erbarmen auf dieses Haupt, statt auf seines" — Streit- und Wechselrede zwischen Carino und Montano. Carino giebt sich als Arkadier und Vater des Mirtillo zu erkennen. Montano erklärt: er würde an seinem einzigen Sohne, seinem Silvio, wenn diesen das Schicksal betroffen hätte, die Opferung ebenso unverbrüchlich vollziehen, wie an Carino's Sohn, dem Mirtillo. Dieser beschwört den Carino, seinen Vater, sich zu beruhigen und bricht das von der feierlichen Handlung gebotene Schweigen. Montano erklärt das Opfer für verunreinigt, und lässt den Mirtillo in das Heiligthum zurückführen, um daselbst von neuem das freiwillige Gelübde abzulegen. Nun folgt die nähere Auseinandersetzung zwischen Montano und Carino, die Verhörs- und Abfrage-Scene. Aus den Angaben des Carino erfährt Montano, dass derselbe den vermeinten Sohn, als Kind, in einem wohlriechenden Myrthenbusche am Ausfluss des Alpheus gefunden und ihn darum auch Mirtillo genannt. Montano verhöhnt die Aussage als Märchen und Lüge, bis Carino die Wiege nennt, in welcher das Kind vor 19 Jahren an der Mündung des Alpheus von ihm gefunden ward. Montano bringt alle Anzeichen mit der grossen Ueberschwemmung in Arkadien in Verbindung, wobei er sein damals einziges Kind, diesen Findling des Carino, verloren, und ruft „für sich": O welch ein Schauer geht durch all mein Gebein!" — Carino beruft sich auf einen „fremden Menschen", von dem er in Elis das Kind als Geschenk zurückerhalten, das er diesem „Fremden" übergeben, nachdem er, Carino, den Knaben im Myrthenbusch am Ausfluss des Alpheus gefunden.[1]) Das wird verworren, infolge der Ab-

1) Quel ch' era suo gli diedi,
Ed egli a me ne fe' cortese dono.

sicht vermuthlich: die Situation jener Scene im König Oedipus gemäss zu halten, wo der Ziegenhirt das letzte Licht auf die Entdeckung wirft. Ein missrathener Versuch, sowohl in Absicht auf die Führung dieser Scene, als auf die grundwesentliche Verschiedenheit der Lagen und als Knotenschürzung. Da Carino jenen „fremden Menschen“ hier, in Arkadien, wieder erkannt haben will, lässt Montano seine Schäfer und Diener vortreten. Carino bezeichnet Einen darunter, den Admeto, als jenen Menschen. Montano lässt den Carino abtreten, und beginnt nun mit dem Admeto ein Verhör, wie Oedipus mit dem Ziegenhirten. Carino wird mit dem Admeto wieder zusammengebracht, wie dort der Bote aus Korinth mit dem Ziegenhirten. Admeto spielt die Rolle des letztern, getreu sogar bis auf das Schaudern vor Enthüllungen, weil ihm das Orakel verkündet habe: „dass das wiedergefundene Kind, wenn es jemals in sein Vaterland zurückkäme, Gefahr liefe, von seinem eigenen Vater getödtet zu werden.“ Auf diese Aeusserung ruft Montano, wie Oedipus: „Ach wehe mir! Jetzt ist Alles offenbar.“[1]) Zuschauer und Leser sehen sich verwundert an über das Oimè und über den Oedipus-Schauer und fragen: Wie so? Carino theilt die Verwunderung und schliesst sich der Frage an. Montano lässt sich aber in seiner Oedipus-Angst nicht irre machen und jammert: „O hätt' ich doch weniger nachgeforscht, und du weniger gewusst!“ ... „Mirtillo ist mein — o zu unglücklicher Sohn eines unglücklichen Vaters!“ — Warum denn aber, du närrischer Oedip, oder O dupe deiner selbst? Musst du ihn denn mit Teufelsgewalt schlachten, um mit Teufelsgewalt in einem Oedipus-Orakelnetze verstrickt zu scheinen, das doch keinen Faden von dem des Oedipus hat? Ist Mirtillo dein Sohn, so stammt er von Hercules ab, und da Amarilli Pan ihren Altvater nennt, und Mirtillo sich als treuen Schäfer durch freiwillige Selbstaufopferung bekundet: so wären ja alle Bedingungen des Orakels erfüllt, und du könntest jubeln, anstatt dich in den Oedipus hineinzujammern, und aus Einem Athem zugleich

---

1) Oime che tutto
Già troppo è manifesto!

('Ιοὺ, ἰού· τὰ πάντ' ἂν ἐξίκοι σαφῆ).

den Blitzstrahl des Zeus auf diess Haupt herunter zu wettern, und die Opferung abzuschwören:

> Eh' wird der Sohn den Vater todt erblicken,
> Als dass des Vaters Hand den Sohn erschlage.[1])

Dann bliebe ja aber der Orakelspruch unerfüllt, und Alles beim Alten, falls das Orakel wirklich die Opferung des treuen Schäfers verlangt hätte; und der Sohn hätte auch noch den Selbstmord des Vaters auf dem Gewissen! Das liegt auf der flachen Hand. Darüber, über den klaren Widersinn seines Oedipus-Gebahrens musste der Hirtenpriester Montano mit dem Rammsschädel sein Oimé rufen, sein Zeter: nun ist alles offenbar, „il caso è chiaro!" der Caso nämlich, dass du den klaren Orakelspruch für eine dicke Mauer ansiehst, weil du einen Schöpsenkopf hast, der ein geborner Mauerbrecher. Das Schönste ist, dass noch ein Tiresias aufgeboten wird, der blinde Wahrsager, Tirenio, welcher dem in der Oedipusrolle festgerannten Montano den Standpunkt klar machen muss, dass er kein Oedipus, und zwar mit Tiresias Worten in König Oedipus: „O Montano! blinder du am Geist, als ich an den Augen. Welch' eine Zauberei, welch ein böser Geist verblendet dich so, dass, wofern dieser edle Jüngling wirklich von dir gezeugt ist, du nicht einsehen willst, wie du heute der glücklichste Vater bist von allen, die jemals auf der Welt Söhne gezeugt haben." Nun nimmt der blinde Wahrsager Tirenio, Wort für Wort, den Orakelspruch mit dem Hirtenpriester durch, und deducirt ihm aus demselben, dass er als priesterliches Oberhaupt seiner Schäfergemeinde zugleich ihr grösster Schafskopf ist. Jetzt fallen ihm die Schuppen von den Augen; jetzt begreift er, wie wahr der blinde Wahrsager gesprochen, und stimmt denn auch aus voller Seele der Ansicht desselben mit Jubel bei und aufjauchzender Vaterfreude. Nur über den Einen Punkt geht weder dem blinden Wahrsager Tirenio, noch dem Dichter selbst ein Licht auf; ging sogar seinen Kritikern, die dicke Bücher gegen den Pastor Fido geschrieben, kein Licht auf: über den stockblinden Fehlgriff, nämlich: dass Montano's gleich von Anfang herein dem

---

1) E vedrà prima il figlio estinto il padre,
Che 'l padre uccida di sua man il figlio.

klaren Sinne zuwiderlaufende Auslegung des Orakelspruchs, welcher, wie schon berührt, gegenseitige Liebe zwischen dem zur Sühne auserwählten Brautpaare als Grundbedingung der Sühne aufstellte, dieser klarausgesprochenen Bedingung zum Trotze die Katastrophe sammt der Verwickelung, Protasis und Epitasis, Exposition, Peripetie, Erkennung und Auflösung, alle sieben Sachen miteinbegriffen, verschuldete; kurz, dass der Dichter der thörichten und verkehrten Orakeldeutung des Montano, der ein sich nicht liebendes Brautpaar, den Silvio und die Amarilli, verband, sein ganzes Stück zu verdanken hat. Sollte aber die Nemesis die falsche Auslegung des Orakels treffen, so musste dieser Missverstand, wie in König Oedipus, das Triebrad der Handlung bilden und durch alle Momente hindurchwirken. Dieses Vergeltungsmotiv liess aber der Dichter völlig abseits liegen; es kommt nirgends zur Sprache. Es ist der Uhrschlüssel, der das Getriebe in Gang setzt, und aussen, auf dem Uhrsockel, liegen bleibt. Niemals darf aber ein Drama ein geflissentliches Missverständniss, ein Missverständniss ad hoc, zu seinem Ausgangspunkte nehmen oder gar zur Bedingung seines Entstehens und Zustandekommens machen.

Der blinde Seher fordert nun den Blinden mit sehenden Augen auf, ihm in den Tempel zu folgen, und daselbst die Liebenden zu vermählen. Das Bedenken Montano's, wegen Amarilli's Verlobung mit Silvio, hebt Carino, mit dem Bedeuten, dass Mirtillo's ursprünglicher Name Silvio gewesen, wie ihm Admeto sagte. Auch das hatte Montano, der eigene Vater, vergessen. Er schlägt sich vor die Stirne, und spricht: Es ist ja wahr! Jetzt besinn' ich mich: ich gab diesen Namen meinem zweiten Sohne, um mich über den Verlust des ersten zu trösten.“ Der Schäferpriester könnte sich, als beabsichtigte Parodie von Oedipus, nicht alberner gebärden. Die nochmalige Vorführung der Corisca, in einer Scene mit dem Schäferknecht, Linco, von dem sie die Heilung der Dorinda durch den nun verliebten und verlobten Silvio erfährt; dann in einer zweiten Scene mit Ergasto, der ihr jubelnd die Nachricht von der Vermählung Amarilli's mit Mirtillo bringt, glaubte der Dichter der zweiten Worthälfte seiner „Tragikomödie schuldig zu seyn, welche einen allseitig friedfertigen und glücklichen Ausgang erheische; sollte dieser auch

auf Kosten der Haltung, Folgerichtigkeit und psychologischen Wahrheit des Charakters, mithin auf Kosten der Ueberzeugung und poetischen Befriedigung des Zuschauers und Lesers, herbeigeführt werden. Wer kann an die aufrichtige Besserung und plötzliche Umwandelung dieser Corisca glauben? Wer ohne poetisches Aergerniss diese Corisca das vermählte Paar segnen hören, das sie mit so nichtswürdigen und gemeinen Ränken zu umgarnen beflissen war? Reue und Besserung ist das Vorrecht irrender, aus Leidenschaft und Verblendung frevelnder Menschen; nimmermehr aber grundsätzlich schlechter und gemeiner Naturen. Die einzige Wohlthat, die an solchen das poetische Begnadigungsrecht des Drama's mit versöhnlichem Ausgang, des Schauspiels oder Lustspiels, zu üben hat, — die ästhetische Zulässigkeit von derlei moralischen Scheusalen dahingestellt — ist: ihnen die öffentliche Ausstellung am Schlusse zu erlassen, der, je beglückender für die Opfer einer schändlichen Intrigue er ausfällt, ein um so schimpflicherer Schandpfahl für diese ist. Der Hochzeitsgesang des Schäferchors zur Feier der Vermählten schliesst mit der schönen Mahnung:

> Das ist nur ächte Freude,
> Die aus der Tugend quillt nach bittrem Leide.[1])

Zu erwähnen bliebe noch der Prologo, den der Flussgott, Alfeo (Alpheus), hält, und von Rechtswegen, als „Träger" des Helden in der Wiege und dessen erster Pflegevater. In diesem auf die Vermählungsfeier des herzoglichen Brautpaares von Savoyen Bezug nehmenden Prologo dürfte für uns nur die eine Stelle von Interesse seyn, wo der Flussgott die Prinzessin Braut, die „grosse Caterina", als Enkelin von Kaiser Karl V. auf Grund von Schillers berühmten Worten im Don Carlos mit der Huldigung begrüsst:

> Vor Euch verneig' ich mich, erhabne Tochter
> Desjenigen Monarchen,
> In dessen Reich nie untergeht die Sonne.[2])

---

1) Quello è vero gioir,
Che nasce da virtù dopo il soffrire.

2) A voi dunque m' inchino, altera figlia

Dass die Aufführung von Guarini's für jene Hochzeitfeier gedichtetem Pastor Fido nicht erfolgte, wissen wir bereits. Doch kam diese Pastorale späterhin zu wiederholter Darstellung in Ferrara, Florenz, Venedig und Mantua. Nach vielfachen Veränderungen, Verbesserungen und Ueberarbeitungen liess der Dichter das Werk endlich zu Venedig im Druck erscheinen 1590. 4. Im selben Jahre erschien davon zu Ferrara eine Ausgabe in 12. Die Ausgaben vermehrten sich, wie Jacob's Schafe. Die von 1602, die Guarini selbst besorgte und mit Anmerkungen von eigener Hand versah[1]), war die zwanzigste bereits. Trotzdem hatte der Pastor Fido sich keiner so günstigen Aufnahme von Seiten der Kritik zu erfreuen, wie Tasso's Aminta, den sie, gemeldetermaassen, erst ein Jahrhundert nach dessen Erscheinung anzugreifen wagte. Der Pastor Fido erfuhr ihren Angriff schon im Mutterleibe, so zu sagen, durch eine 1587 erschienene Abhandlung[2]) von Jason de Nores, Professor der Moralphilosophie zu Padua, Verfasser einer Rhetorik und Poetik, auf Grundlage der gleichnamigen Schriften des Aristoteles. Ein Jahr darauf erschien jene Abhandlung vor der Poetik des Jason de Nores abgedruckt. Der Tadel war im Allgemeinen gegen die Gattung gerichtet, gegen die Tragikomödie überhaupt und die Pastorale. Jason de Nores, der Professor einer Rhetorik und Poetik, wusste von der Tragikomödie des Rhinton nichts; verdammte das Genre auf Grund der, wie er behauptet, sich gegenseitig ausschliessenden Begriffe von Komödie und Tragödie, in abstracto, mit Berufung auf Aristoteles, dessen Poetik ein solches Monstrum[3]), wie Tragikomödie, nicht kenne; und auf Cicero's Ausspruch: turpe comicum in tragoedia et turpe tragicum in comoedia. Wenngleich das Drama der

---

Di quel monarca, a cui
Nè anco quando annotta, il sol tramonta.

wörtlich:

„Des Fürsten, welchem niemals,
Auch wenn sie nachtet, untergeht die Sonne."

1) Alessandro Guarini, Vita p. 231. Quadrio III. p. 402. — 2) Discorso di Jason de Nores intorno a que' principj, cause, ed accrescementi, che la Commedia, la Tragedia, et il Poema Eroico ricevono dalla Filosofia morale e civile, e da' Governatori delle Republiche. Padov. 1587. 4. — 3) „Questo monstruoso e disproporzionato componimento."

Alten den Begriff Tragikomödie nur in dem schon erklärten Sinne des Rhinton und des Plautus kennen und gutheissen mochte: so bleibt doch die Verurtheilung einer gemischten Dichtart a priori, wegen der vermeinten Gegensätzlichkeit der Bestandtheile, und weil eine solche Dichtungsform dem Aristoteles unbekannt geblieben, eine kritische Kalmäuserei. Diesen Einwand widerlegte denn auch Guarini siegreich in seiner unter dem Namen des damals berühmten, uns schon bekannten Schauspielers, Verato, veröffentlichten Gegenschrift.[1]) „Auch von einer epischen Dichtungsart, wie der Orlando furioso, sagt Guarini unter anderem, hatte Aristoteles keine Ahnung; desshalb bleibt der Orlando dennoch ein göttliches Gedicht, das Aristoteles, wenn er es gekannt, ganz gewiss nach den solcher Dichtart eigenthümlichen Gesetzen beurtheilt haben würde, oder Aristoteles wäre nicht Aristoteles gewesen."[2]) Nur darin hatte Guarini Unrecht, dass er die allgemeinen und in der mildesten Form vorgebrachten Bemerkungen des Jason de Nores mit polemischer Herbigkeit und Gereiztheit bekämpfte. Guarini's grösstes Unrecht war aber diess, dass er selbst kein richtiges Kunstverständniss von dem Tragikomischen hatte, und auch nicht die poetische Kraft besass, ein solches Genre zu schaffen. Zu einer solchen Schöpfung fehlte ihm das eigentliche Organ: der poetisch-dramatische Humor. Davon hatte aber auch die damalige Kritik keine Ahnung, und konnte die formell-classische keine haben. War das griechische Satyrspiel etwa keine Tragikomödie vom höchsten Styl? Keine Arabeske von heroisch-scherzhafter Mythe und Natursymbolik? Keine „scherzhafte Tragödie?" Oder war Dionysos nicht der Gott der Tragödie und Komödie zugleich, eben inkraft seiner Doppelgestalt[3]), und der gemeinsamen Wurzel von Tragik und Komik; der Gott der Tragikomödie folglich *κατ' ἐξοχήν*? Die gelehrten Poeten und die poetisirenden Gelehrten der Cinquecentisten konnten diess aus

1) Il Verato, ovvero Difesa di quanto ha scritto Messer Jason de Nores contra le Tragicommedie e le Pastorali. Ferrara 1588. 4. — 2) S. Guarini, Opere in vier Bänden. Veron. 1737, worin diese Streitschriften sich befinden. t. I. p. 232 ff. — 3) Di-thyrambos. (*δὶς εἰς θύραν ἀναβαίνειν.* Phornut. c. 3) *δίμορφος*: Der Doppelgestaltige, Orph. hymn. 29. 3. Diod. Sic. IV. 5. Biformis. Bimater, der zwei Mütter hat, Ov. Met. IV. 12. Orph. hymn. 49. 1. *Διμήτηρ* Diod. Sic. I, 62.

Platon's Symposion lernen; aber gerade gegen diese Erkenntniss blieb ihr Drama verschlossen, trotz ihrer Platonischen Akademie. Das italienische Drama vermochte sich, wie das französische, zu einer ächten Tragödie blos desshalb nicht zu erheben, weil es nicht auf der Grundlage der Tragikomödie ruhte. Diese unbegriffene Identität bezeugen am schlagendsten die wegen des Pastor Fido gewechselten Streitschriften, sowohl die der Angreifer, als die Apologien der Vertheidiger desselben. Zu erstern gehört die Rechtfertigung des Jason de Nores[1]), die crambe repetita, zu deutsch: der aufgewärmte Kohl vom „Discorso" des Jason de Nores. Hierauf replicirte Guarini mit einem Verato secundo[2]), der diesen Kohl nicht fett macht, und nur Schüsse ins Grab dem guten Jason nachfeuerte, welcher bald nach seiner Rechtfertigungsschrift (1590) starb. Die Polemik wurde jedoch lebhaft auch nach de Nores Tode fortgesetzt und die, wie die Kriegstrommel der Hussiten mit Csiska's, mit der Haut von Jason de Nores bespannte polemische Pauke tüchtig über dessen Grab hinaus getrommelt. Einer der rührigsten dieser posthumen Pauker war Faustino Summo, aus Padua.[3]) Er wirbelt was Zeug hält nicht nur zum Sturmangriff gegen die Verbindbarkeit von Komik und Tragik, die sich gegenseitig zerstören (si distraggono l' un l' altro): Faustino Summo Padovano trommelt auch noch eine ganze Liste von Freveln herunter, die der Pastor Fido begangen, und die in dem Nachweise gipfeln: dass derselbe weder tragisch, noch komisch sey, folglich auch nicht tragikomisch, dass er mithin fälschlich den Titel Tragikomödie führe. Ebenso wenig sey der Pastor Fido eine Pastorale, da er städtische Sitten blos unter ländlichem Namen einschwärze. Danach wäre der Pastor

1) Apologia contra l' autore del Verato di Jason de Nores di quanto ha egli detto in un suo discorso delle tragicommedie e delle pastorali. Padov. 1590. 4. Guarini, Opere etc. t. II. p. 309 ff. — 2) Il Verato secundo ovvero Replica dell' Attizzato („Der Erhitzte", „Erbitterte" Guarini's akademischer Namen) Accademico Ferrarese in difesa del Pastor Fido contra la seconda scrittura di Giason de Nores intitolata Apologia. Firenze 1593. 4. Opere a. a. O. t. III. p. 1—385. — 3) Due discorsi l' uno contro le Tragicommedie e le Pastorali, e l' altro contro il Pastor Fido Tragic. Pastorale del Signor. Cav. Batt. Guarini, di Faustino Summo Padovano. Opere III. p. 545—576.

Fido gar nichts. Faustino Summo trommelt dem Pastor Fido so lange auf der Nase, bis er ihm diese selbst aus dem Gesichte trommelt. Uebrigens hat Faustino in Bezug auf das eigentlich Tragische und eigentlich Komische im Pastor Fido nicht so ganz Unrecht. Dass derselbe aber keine wahrhafte Pastorale, diesen Mangel theilt der Pastor Fido mit der italienischen Hofpastorale überhaupt, und Guarini's Schäferdrama kann daher nicht billigerweise für die Sünden der ganzen Gattung in Anspruch genommen werden.

An diese Streitschriften schliesst sich ferner die schon erwähnte Abhandlung des Angelo Ingegneri, von welchem bereits in Tasso's Leben die Rede war: die verdienstliche Schrift über die darstellende Poesie.[1]) Ingegneri nimmt für die Pastorale und den Pastor Fido Partei. Wiewohl er nicht tiefer als die Andern in den Kern der Frage eindringt, enthält doch seine Schrift einige praktische Winke über Technik des Drama's, und in der zweiten Abtheilung, die „von der Art, Bühnenstücke darzustellen“[2]) handelt, Anweisungen für Schauspieler, die von Einsicht in das Bühnenwesen und von Fachkenntniss zeugen. Ueberhaupt möchten diese Streitschriften den Inbegriff der damaligen Dramaturgie enthalten, die im Wesentlichen auch die des französischen pseudo-classischen Theaters bildet; mit dem Unterschiede jedoch, dass der richtigere Begriff von der aristotelischen Reinigung der Leidenschaften durch Furcht und Mitleid sich auf Seiten der italienischen Dramaturgie findet. Namentlich entwickelt Guarini selbst, in seinem Verato, Ansichten über die tragische Reinigung, die den „grossen“ Corneille vor so mancher Verirrung hätten bewahren können, wenn er sich dieselben eben so gründlich hätte aneignen wollen, wie er den Seneca, den Guillem de Castro, den Alarcon u. s. w., in seinen Nutzen verwendet hat.

Unter dem Titel: „Betrachtungen über den Pastor Fido“[3]) erhob der Dottore Giov. Pietro Malacreta schwere Zweifel

---

1) Della Poesia rappresentativa, e del modo di rappresentare le Favole sceniche, discorso di Angelo Ingegneri. Opere de Guarini III. p. 477—541. — 2) Del modo di rappresentare le favole sceniche. — 3) Considerazioni intorno al Pastor Fido del Signor Dottore Giov. Pietro Malacreta. Opere IV. p. 1—123.

gegen die Kunstberechtigung des Pastor Fido, ja gegen dessen Ansprüche auf Kunstgemässheit; Zweifelbedenken, deren er nicht weniger als 22 mit scholastisch-weitschweifigster Subtilität aufstellt (alcuni dubbj intorno all' arte del Pastor Fido). Diesen 22 steifleinenen Bedenken trat Paoli Beni mit einer Beantwortung entgegen von 155 Seiten Grossquart[1]), deren Durchlesung Grund zu mindestens 24 vollwichtigen Zweifeln über die Richtigkeit im Oberstübchen Desjenigen geben könnte, der diese Ochsenarbeit zu leisten im Stande wäre. Den Schlussstein zur Streitschriften-Literatur de lana Caprina des Pastor Fido setzte die Apologie desselben von dem Venezianischen Dottor Giovanni Savio.[2]) Der Schlussstein ist zugleich der Grabstein des Faustino Summo, des Malacreta, der gesammten Gegner des Pastor Fido, dieser ganzen Polemik überhaupt, und insofern auch der Stein des Weisen (Savio), den sich der Fido Savant des Pastor Fido als ewiges Denkmal des unsterblichen Verdienstes seiner Apologie gesetzt hat; des Verdienstes nämlich, das Gras gewesen zu seyn, das über diese tragikomische Pastoral-Fehde gewachsen.

Aus der Analyse des Pastor Fido wird wohl unser Leser selbst am besten die Vorzüge und Schönheiten herausgefühlt haben, welche, trotz aller angedeuteten Gebrechen, Guarini's Schäferdrama auszeichnen. Ebenso gewiss wird aber auch der Leser aus der Zergliederung desselben die Ueberzeugung geschöpft haben, dass die Pastorale das Werk eines an classischen Vorbildern gründlich und geschmackvoll geschulten, glänzend stylisirenden, poetischbegabten Geistes ist, und doch keines schöpferischen Kunstmeisters, keines vollwiegenden Poeten; eines Solchen nämlich, der Alles und Jedes im Lichte und in der Stimmung einer idealen Weltbetrachtung, eines stillbegeisterten Sehers anschaut; eines Solchen, den Natur und Genie zum Dichter weiht, und der kein blosser Gestalten wiedergebender, zu strahlender Fläche durch Kunst, Studien, schöngeistiges Feingefühl, und eine sinnlich lebhafte Einbildungskraft geschliffener Reflectirspiegel; sondern ein Salomonis-, ein Schemschid-Weltspiegel; eine geistige Centralsonne der innern Welt, welche die äusseren Erscheinungen zu

---

1) Risposta alle Considerazioni del Malacreta di Paolo Beni. — 2) Apologia di Giov. Savio Veneziano Dottor in Difesa del Pastor Fido.

Wesensgestalten und Gottesgedanken lichtet, verhimmlischt und verklärt. Was das Kunstwerkliche betrifft, so wird der Leser das Verhältniss zwischen Guarini's Pastor Fido und Tasso's Aminta wohl auch dem Verhältniss ähnlich erkannt haben, welches zwischen einer musterhaften Mosaikarbeit und einem schöpferisch erfundenen und aus dem Vollen und Ganzen ausgeführten Gemälde obwaltet. Die einsichtige, gewissenhafte Kritik, die der italienischen Geschmacksrichter insbesondere, stimmt denn auch mit einer solchen Würdigung überein. Noch im 17. und 18. Jahrh. wird dem Pastor Fido, im Vergleich zum Aminta, von den gewichtigsten italienischen Kunstrichtern, einem Gravina [1]), Tiraboschi [2]), Baretti [3]) die ihm geziemende Fernstellung mit strenger, aber gerechter Abwägung seiner Vorzüge und Mängel angewiesen. Am schärfsten äussert sich Baretti über den Pastor Fido, dem er unnatürliche Charaktere, falsche Gedanken und epigrammatische Wendungen zum Vorwurfe macht. [4]) Einem deutschen Kunstrichter von europäischem Rufe und maassgebender Autorität, Herrn August Wilhelm Ritter von Schlegel, blieb es aufbewahrt, das Urtheil einer dreihundertjährigen Kritik umzustossen, und den Pastor Fido hoch über Tasso's Aminta zu stellen, wenn nicht mit ausdrücklichen Worten, mit jener wirksamern stylistischen Wendungsfigur, die dieser Salon-Kritik eigen. Nachdem er Tasso's Aminta mit einem frostigen Lobe abgefunden, bläst er folgendes Leibstückchen zum Ruhme des Pastor Fido auf der Ausrufer-Trompete: „Der Pastor Fido insbesondere ist eine unnachahmliche Hervorbringung: originell und doch classisch; romantisch durch den Geist der dargestellten Liebe; in den Formen mit dem grossen einfachen Gepräge des classischen Alterthums bezeichnet; neben den süssen Tändeleien der Poesie voll hoher keuscher Schönheit des Gefühls. Keinem Dichter ist es wohl so gelungen, die moderne und antike Eigenthümlichkeit zu verschmelzen. Für das Wesen der alten Tragödie zeigt er einen tiefen Sinn, denn die Idee des Schicksals beseelt die Grundanlage seines Stückes,

---

1) Ragione poetica. Libr. I. N. XXII. — 2) Storia etc. t. VII. p. 157 edit. Rom. — 3) The Italian Library etc. by Giuseppe Baretti. London 1757. p. 120. — 4) The Pastor Fido being full of unnatural characters, false thaughts and epigrammatick turns. a. a. O.

und die Hauptcharaktere kann man idealisch nennen; er hat zwar auch Caricaturen eingemischt, und die Composition desswegen Tragikomödie genannt: allein sie sind es nur durch ihre Gesinnungen, nicht durch den Unadel der äussern Sitten, gerade wie die alte Tragödie selbst den untergeordneten Personen, Sklaven oder Boten ihren Antheil an der allgemeinen Würde leiht." Und als Tusch und Schlussfanfare: „Unendlich wichtig ist diese Erscheinung in der Geschichte der Poesie überhaupt."[1]) Die Verherrlichung mit vollen Backen ist auch eine aus voller Ueberzeugung; der Ueberzeugung nämlich von der poetischen Ebenbürtigkeit des Bewunderers und des Dichters vom Pastor Fido. Eine Geistesverwandtschaft ist allerdings vorhanden, die in dem Uebergewicht von kritisch anempfindendem Kunst- und Formengefühl vor der schöpferischen Ursprünglichkeit und Gestaltungskraft sich kundgiebt; mit der Maassgabe jedoch, dass diese Verwandtschaft noch verwandter mit derjenigen ist, welche die Pygmäen den Giganten gegenüber in Anspruch nehmen, weil sie, gleich diesen, sich als „Erderzeugte" (*γηγενέται*) rühmen. Verglichen mit Guarini's Pastor Fido, verhalten sich A. W. Schlegel's poetische Schöpfungen zu dieser in ihrer Art immerhin wuchtvoll bedeutsamen Dichtung, wie die, nach Plinius, aus Eierschalen gebauten Städte der Pygmäen zu einem cyklopischen Bauwerk. A. W. Schlegel's sämmtliche Sonette könnte der Pastor Fido in eine einzige seiner Scenen wickeln, wie Hercules die Pygmäen in seine Löwenhaut wickelte, um sie zum Eurystheus zu tragen. Neben dem Verwandtschaftsgefühl wirkte aber bei jener Verherrlichung des Pastor Fido doch auch noch eine kleine Malice mit, welche zwar wiederum nicht mit ausgesprochenen Worten, sondern in unsichtbar machender Zwergtarnkappe dieses Salonstyles, der Ansicht eines zu jener Zeit hochberufenen Literarhistorikers und Kritikers, eines Nebenbuhlers auf dem Gebiete der schönwissenschaftlichen Kritik — der Ansicht Bouterweks, einen Widerstrich bieten sollte. Den Pastor Fido „über den Amint zu stellen" — schrieb Bouterwek einige Jahre vor Schlegel's Vorlesungen über dramatische Kunst — „ist unverzeihlich." ... „Der eleganten Welt gefiel die Intrigue, durch welche Guarini dem Schäferdrama das Interesse

1) Ueber dram. Kunst etc. II. S. 32. 33. (2. Ausg. 1817).

einer romantischen Tragikomödie geben wollte. Die Weisheitsdilettanten fanden nichts vortrefflicher, als die Sentenzen aus dem Munde der Hirten und Hirtinnen." ... „So kam dieses Schäferdrama in die Mode und verdrängte den Amint, dessen Verfasser zu bekritteln damals bei einer angesehenen Partei zum guten Ton gehörte. Dass der treue Schäfer Guarini's in den schöneren Zügen der Erfindung und Ausführung nur eine Nachahmung des Amint war, wurde vergessen. Der Reichthum der künstlichern Composition in dem Gedichte Guarini's schien eine Ueberlegenheit des Genie's zu beweisen. Dass eben diese künstlichere Composition dem Geiste der wahren Schäferpoesie entgegenwirkte, wollten die Freunde Guarini's nicht bedenken."[1] ... Unstreitig überwiegt diese Würdigung an gesundem Urtheil das Erz überdauernde Denkmal, das der elegante Dramaturg aus dem vorgenannten Baumaterial errichtete, woraus seine classisch-romantisch-genialische Neuweltenentdeckungskritik ganz und gar besteht: aus den Eierschalen von lauter auf die Spitze gestellten Columbus-Eiern.

Das Uebersetzungs-Echo, das Guarini's Pastor Fido in allen Weltgegenden fand, übertraf an Vielstimmigkeit noch das von Tasso's Aminta. Französische Uebersetzungen zählt Soleinne allein acht Stück (von 1593—1759). Der spanischen von Don Quijote als classische Musterübersetzung gepriesenen Uebertragung des Cristobal de Figueroa ist schon gedacht worden. Eine andere spanische Uebersetzung steht bei Soleinne Nr. 4340 verzeichnet.[2] Deutsche Uebersetzungen des Pastor Fido kennen wir, ausser der von 1773, noch drei.[3] Sogar ein neugriechischer Pa-

---

1) Geschichte der Poesie und Beredtsamkeit. Göttingen 1802. Bd. II. S. 359 f. — 2) El Pastor fido, tragi-comedia pastoral de Battista Guarino, Traducida de Italiano en versi castellano, par Cristoval Suarez, dottor en ambos derechos. Dirigada a Bulthasar Suarez de la Concha. En Napoles, Tarquinio Longo 1602. 8. — 3) Pastor Fido oder die allerschönste Tragikomödie des getreuen Hirten genamte ... Aus dem Italienischen des Bapt. Guarino (von Statius Ackermann) mit Kupfern. Schleussingen *1636*. kl. 8. Weimar 1663.

Des sinnreichen Ritters Bapt. Guarini Pastor Fido oder Trauer- und Lustspiel *Der getrewe* Schäfer ... in zerstreuten Reimen deutsch übers. *s. l. 1678. 8.*

Guarini Der Teutsch-redende Treue Schäffer des berühmten Welschen *Guarini* (von Hans Astmann von Abschatz s. l. et a.). Schmecken

stor Fido [1]) prangt in der Bibliothèque dramatique des Jacob Bibliophile.

Ausser dem Pastor Fido und der Commedia: La Idropica, auf die uns wohl noch die italienische Komödie des 17. Jahrh. zurückführen wird, enthalten Guarini's Opere lyrische Erzeugnisse: Rime (114 Sonette); 143 Madrigali; eine Dichtart, worin Guarini eine besondere Stärke und Meisterschaft bekundete; so dass Einige seiner Kritiker selbst den Pastor Fido nur für eine dialogisirte Reihe von Madrigalen halten wollten. Ferner Stanze, 656, Canzoni, Dialoghi, Intermezzi in Eklogenform.

Mit den vorgeführten Schäferdramen mag die Pastoral-Poesie des 16. Jahrh. für uns abgeschlossen bleiben.

Claudite jam rivos pueri, sat prata biberunt.

Nun, nachdem unter Anführung der Echo — als Gemahlin des Gottes der Pastorale, des arkadisch-italienischen Pan, herzoglich-ferraresischen Oberstallmeisters oder Hofmarschalls; Hof-Echo und Hofmarschallin — nachdem unter deren Leitung die in herzoglich-ferraresische Schäfer und Geishirten, Ziegenhirtinnen und Schäferinnen, verkleidete Heerde des Königs Admet an uns vorübergezogen — Ite meae, quondam felix pecus, ite capellae — nun wollen wir uns auch an dem Schauspiele weiden: wie die italienische Melpomene den tragischen Bock melkt. Derselbe stammt in gerader Linie von dem des Tragikers Seneca ab, und steht als lateinischer Leitbock an der Spitze sämmtlicher in italienischer Sprache gedichteten Tragödien; mithin an der Spitze der ganzen classischen Tragik nach Seneca. Denn welche von den nachrömischen Literaturen kann sich eines mit Dante's Divina-Commedia gleichzeitigen Trauerspiels rühmen, im Styl und Metrum der Seneca-Tragödie? Eines solchen Altervorranges darf sich nur das Tragödienpaar: Eccerinis und Achilleis, von

---

sämmtlich wie kahmiger Bieressig, der bereits sein Jubiläum gefeiert, und worin die Alexandriner wie die Aale herumschwänzeln, wimmelhaft zahllos.

1) Παστωρ Φιλος von Michel Soummachi. Ven. 1658. 8. Vermuthlich derselbe, der zur Zeit des Tiraboschi sich noch in der Bibliothek des Cavaliere Noni befand (Storia Supplem. t. XI. p. 300).

Albertino Mussato

rühmen, der in Padua 1261, vier Jahre vor Dante, und drei Jahre nach dem Tode des Helden seines Trauerspiels, Eccerinis, des famosen „Tyrannen von Padua", Ezzelino, das Licht der Welt erblickte. Wen schaudert nicht noch jetzt bei dem Namen Ezzelino? Mit diesem Namen schreckt uns noch jetzt unsere Amme, die Geschichte, wie Kinderfrauen ihre Säuglinge mit dem Baubau. Wie lange ist es denn her, dass ein hochberufener Maler, der Düsseldorfer Lessing, uns Besuchern von Kunstausstellungen mit dem grossen historischen Bilde: Ezzelino im Gefängniss, eine Gänsehaut machte? Die Faust, die so viele Städte und Burgen Oberitaliens erdrückte, so viele Aufständische mit ihren unschuldigen Familien zermalmte, sich wenigstens einmal täglich in deren Herzblut bis an den Knöchel eintauchte, und dann von dem bärtigen Scheusal abgeleckt wurde, — diese Faust auf die Platte des Gefängnisstisches krampfwüthig gestemmt; den blutigen Schädel, den ihm ein Keulenschlag in seinem letzten Gefechte bei der Brücke von Cassano zerbrochen, mit einem weissen Schnupftuche verbunden, dessen festgeknüpfter, an der rechten Schläfe mit unverbesserlicher Naturwahrheit angebrachter Knoten uns noch heute mit einem Frösteln der Bewunderung durchrieselt — wer sieht ihn nicht, wie er so dasitzt, der Bluthund von Padua, „ein gemalter Wütherich?" „Beschmiert mit grausamer Heraldik"; scheusslich geschmückt mit Blut der Väter, Mütter, Töchter, Söhne, „gedörrt und klebend" durch des Schnupftuchs Blut, „das grausames verfluchtes Licht verlieh zu seines Herren Mord?" Zu dessen Selbstmord, bewirkt durch Herabreissen des Schnupftuchs, was auf jenem Meisterbilde freilich nicht zu schauen, wohl aber in den Basiliskenblicken des Tyrannen zu lesen war. Der schrecklichste aller Höllenrichter, schrecklicher als Minos und Rhadamant, Dante Alighieri, taucht in dem siebenten seiner Höllenkreise, worin die Gewaltthäter, die Macht-Wüthriche, in Blut und Eisen schmoren — taucht den Ezzelino, diese Statthalter-Caricatur Kaiser Friedrichs II., so tief in siedendes Blut, dass nur die schwarz behaarte Stirn noch hervorragt:

„Den Alexander sieh, und Dionysen
Der auf Sicilien Schmerzensjahre lud:

Die schwarzbehaarte Stirn sieb neben diesen,
Den Ezzelin —"[1])

Das Ahnenbild aller Ezzelino-Darstellungen, im Rahmen einer Malertafel oder in dem von Bühnenbrettern; das früheste, nach dem Leben gemalte Porträt, wozu dieser populärste aller mittelalterlichen Mustertyrannen so zu sagen noch gesessen: wir erblicken es in der Eccerinis oder Ezzelino-Tragödie des Albertinus Mussatus. Eine jedenfalls merkwürdige, ja in gewisser Beziehung einzige Tragödie, insofern sie, als erste und älteste des Mittelalters, in einer Sprache des classischen Alterthums einen mittelalterlichen Stoff und Helden und einen zeitgenössischen dazu behandelt, geschöpft aus den Strömungen der unmittelbaren Zeitgeschichte, deren nächste Folgewirkungen und Geschicke der Dichter selbst durchlebt und durchstritten. Die Weisung des Schauspieldirectors in Goethe's Faust an die dramatischen Dichter: „Greift nur hinein ins volle Menschenleben;" Hamlet's grosse dramaturgische Lehre: dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen — die Tragödie der Italiener versuchte diess gleich beim ersten Wurf. Sie griff hinein ins volle Menschenleben; sie zeigte an der Markscheide des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts demselben den Abdruck seiner Gestalt; stellte das erste Beispiel eines solchen Drama's auf, leider aber um ihm sogleich den Rücken zu kehren mit einen Abfall von sich selbst. Sie vertauschte wohl Mussato's Latein gegen die Volkssprache; allein auch nur wieder, um diese abermals in den Seneca-Kothurn einzuschnüren; und gab ihr Volksleben, ihre Nationalgeschichte, den Körper ihrer Zeit Preis, um die Schatten antiker Fabelstoffe zu einem chinesischen Schattenspiel mit pomphaften Beschwörungsformeln emporzurufen. In Absicht auf Stoffwahl und Verständiss von „Zweck und Vorhaben des Schauspiels" im Sinne Hamlet's, ist Mussato's Eccerinis, auch ihrem Gehalte nach, die erste Tragödie der Italiener.

Früh verwaist, copirte unser Alberto Mussato Bücher für

---

1) Qui v' è Allessandro e Dionisio fero
Che fè Sicilia aver dolorosi anni
E quella fronte ch' ha il pel cosi nero
E Azzolino. Inf. C. XII. v. 109 ff.

Schulen, um seine Familie zu ernähren. Späterhin wirkte er als Advocat beim Gericht zu Padua so erfolgreich, dass er 1296 Sitz und Stimme im öffentlichen Rath erhielt. Als Heinrich VII. die eiserne Krone aufsetzte (1311), wohnte Alb. Mussato, in der Eigenschaft eines Paduanischen Gesandten, der feierlichen Krönung in Mailand bei. Mussato wurde wiederholt von seiner Vaterstadt mit Gesandtschaften bei Kaiser Heinrich VII. betraut. Unzufrieden mit seinen Unterhandlungen tumultuirten die Paduaner gegen ihren Gesandten; legten sich aber bald zum Ziele, als sie die kriegerischen Erfolge Heinrich's VII., sahen und nannten nun den Mussato „Retter des Vaterlands" (Salvator della Patria). In dem Kriege gegen Can Grande, ihren verhasstesten Gegner, den ihnen der Kaiser zum Statthalter bestimmt hatte, zeichnete sich Mussato durch Tapferkeit und Einnahme einer Festung aus (1312). Kaiser Heinrich VII. († 1313) ehrte Mussato durch Geschenke und sonstige Zeichen seiner Gunst, wie Mussato selbst preisend anerkennt.[1]) Auch behandelte er den Kaiser in seiner Geschichte mit besonderer Rücksicht. Wegen einer von Mussato angerathenen Taxe, gerieth das wespenhaft reizbare Volk der Paduaner in solchen Zorn, dass derselbe nach Vico d' Argine flüchten musste. Dort rief es den hochverdienten Mann nach dem Tode der Aufhetzer und Rädelsführer wieder zurück, und überhäufte ihn mit Ehren. Nächst andern Auszeichnungen wurde ihm der Dichterlorbeer zuerkannt (1314), unter den Auspicien des Herzogs Albert von Sachsen, der damals Rector der Universität von Padua war.[2])

Inzwischen dauerte der Krieg gegen Can Grande fort. In einem Gefechte bei Vicenza verwundet, wurde Mussato gefangen genommen. Wieder befreit, kehrte er nach Padua zurück. 1321 überbringt er, als Padua's Abgesandter, dem Herzog Friedrich von Oesterreich dessen Ernennung von Seiten der Stadt

---

1) Tu mihi magnificus supra quaesita fuisti
Solus ab imperio prodiga dona tuli. Ep. IV.

Gnadenreich warst du mir stets weit über Verdienst und Erwarten.
Fülle der Gaben, vom Reich wurde mir einzig zu Theil.

2) Annuit Antistes, plausit praeconia Saxo
Dux: habet auctores laurea nostra duos. Ep. IV.

zum Schutzherrn des Paduanischen Gebietes gegen Can Grande. Infolge eines 1325 in Padua ausgebrochenen Aufstandes, wurde Mussato nach Chiozza verbannt, wo er 1330 starb.

Alberto Mussato's Werke bestehen 1) aus: 16 Bücher Geschichten, betitelt: Augusta, weil sie Thaten Heinrich's VII. enthalten.[1]) 2) 12 Bücher Geschichten, welche die Begebenheiten in Italien nach Heinrich's VII. Tod bis 1317 enthalten.[2]) Beide Geschichtswerke in Prosa. Im 9. Buche übermannt den Geschichtschreiber die patriotische Begeisterung in dem Grade, dass er aus der Prosa in den heroischen Vers überspringt, vom 9—11. Das 12. Buch ist wieder in Prosa. Diese drei in Hexametern geschriebenen Bücher schildern die Belagerung Padua's durch Can Grande und deren Folgen bis 1320. Das 12. Buch in Prosa erzählt die Geschichte der inneren Unruhen von Padua und deren Folge, die Besitznahme Padua's durch Can Grande. Was den lateinischen Styl anbetrifft, erkennt die literar-historische Kritik Italiens im 18. Jahrh. dem Mussato das Primat vor allen andern Lateinschreibern zu, welche nach dem Verfall der römischen Literatur vor Mussato geschrieben.[3]) Dem Scip. Maffei zufolge, übertraf Alb. Mussato im lateinischen Styl alle seine Vorgänger und Zeitgenossen, den Petrarca nicht ausgenommen.[4]) Schon Savonarola hatte Mussato einen zweiten Livius in der Beredtsamkeit genannt.

Mussato's Poesien enthalten Elegien, Epistolae oder Sermones XVII., worin er Horaz zum Muster nahm. Cento aus Ovid's Trist. zusammengestellt. Soliloquia, geistlichen Inhalts: An die Dreifaltigkeit (Ad summam Trinitatem); An den heiligen Geist (Ad Spirit. sanctum). Lobpreisungen des Kreuzes (Laudes Crucis) u. s. w. Eclogae. Neben diesen ernsten, classischen und heiligen Dichtungen lieferte Mussato aber auch Vorbilder unzüchtiger Poesien in den zwei Gedichten: La Priapeja

---

1) De Gestis Henrici VII. Caesaris et Italicorum. Libb. XVI. (Graevii et Burmanni Thes. antiq. Histor. Italiae etc. Lugd. Batav. 1722. T. VI. p. 1—198). — 2) De Gestis Italicorum post Henricum VII. Caesarem. Libb. XII. (ibid. p. 199—360). — 3) In tutte le altre (opere) che dopo la decadenza delle lettere furono scritte in lingua latina innanzi a questi tempi (Tirab. VI. p. 647). — 4) Einleitung zu dem Teatro Italiano etc. Veron. 1728. p. 3.

und La Cunneja; als Muster für die zahlreichen Jünger der Pornographie in den folgenden Jahrhunderten. Wir haben uns Gottlob! nur mit seinen zwei Tragödien zu befassen.

Eccerinis.

Act I. Er besteht aus einer einzigen Scene zwischen Adheleita, und ihren beiden Söhnen, dem Eccerinus (Ezzelino) und dessen jüngerem Bruder, Albericus. Adelheid eröffnet den Söhnen ihren Ursprung. Sie stammen Beide vom Teufel ab, welcher sie, die Mutter, in Gestalt eines fürchterlichen Stiers beschlafen. Ein allerdings auffälliges Bekenntniss, von einer Mutter an erwachsene Söhne gerichtet; das aber trotzdem tragischen Instinct und Sinn für Bühnenwirkung von Seiten des Dichters verräth, der die Mutter in so heftigem inneren Kampfe darstellt, dass sie nach den ersten Eingangszeilen vor Entsetzen ob der Erinnerung in Ohnmacht fällt.[1]) Sie erholt sich und erzählt, wie sie, an der Seite ihres schlummernden Gatten, eine fürchterliche Gestalt aus dem Boden emporsteigen sah.[2]) Sie ruft den höchsten

---

1) Adhel. — — Heu me nefandi criminis
Stupenda qualitas! Quasi ad vultum redit
Imago facti. Frigore solutum cadit
Exsangue corpus.
Eccer. Erige labentem cito,
Albrice, Matrem, illusit amentem timor.
Resperge faciem . . .

Adelh. — — O grau'nhaft unnennbarer Frevel!
Mir ist als säh' das Schreckbild ich vor Augen.
Mein Blut erstarrt im Körper frostdurchbebt.
Ezzel. Richt' auf die Mutter, schnell, die Sinkende,
Mein Bruder! geistesirre Furcht verblendet sie.
Bespreng ihr das Gesicht . . .

2) — occupor tunc et premor.
Et ecce pudor adulterum ignotum ferens.
Eccer. Qualis is adulter Mater?
Adhel. Haud Tauro minor.
Hirsuta aduncis cornibus cervix riget
Setis coronant hispidis illum jubae . . .

Adelh. — Ich fühle mich umfasst, gepresst

Gott zum Zeugen der zahllosen Thränen, die sie nach jenem unfreiwilligen Besuchsempfange des Nachtalps neun Monate lang vergossen, und der die Geburt ihres Aeltesten zur Folge hatte, des Teufelssohns, des Ezzelino, „nicht ohne ungeheuerliche Mutterwehen geboren.“[1]) In gleicher Art empfing sie ihren zweiten Sohn Albericus.[2])

Nach dieser Mittheilung lässt die Mutter das Satansbrüderpaar allein. Ezzelino fragt den Bruder in gehobener Stimmung:

„Wie, schämst du dich, du Thörichter des Vaters?
Verläugnest du das göttliche Geschlecht,
Dem wir entsprossen? Ja von Göttern stammen wir;
Und zeigen uns auch würdig eines solchen Ursprungs:
Rechtfertigen durch Thaten wir des Vaters Reich,
Dem einzig Krieg, Verwüstung, Trug und Listen
Und Ausrottung der Menschenbrut behagt.[3])

Hier tritt der Dichter erzählend ein mit einigen Versen:

„Nachdem er diess gesprochen begab er sich
In's Innere des Hauses.“[4])

Der Commentator, Nicolaus Villani, verweist dem Dichter diese epische Einschaltung, die uns aber nur die Stelle einer

---

Von unbekanntem Ehebrecher, schamerglüht,
Und musst' es dulden —

Ezzel. Wer war der Schänder, Mutter?

Adelh. Nicht kleiner als ein Stier; der borstge Schädel
Starrend von einem krummen Hörnerpaar
Und struppig bäumte sich die Nackenmähne.

1) Nec monstruoso Nate sine partu venis.

2) . . . . utitur eodem stupro
Adulter idem verus Eccerini pater.

3) Eccer. . . . an tanti pudet,
Vesane, patris? An negas divum genus?
Diis gignimur . . .
Erimus paterno vindices digni toro,
Si vindicemus operibus regnum patris,
Cui bella, mortes, exitia, fraudes, doli,
Perditio et omnis generis humani placent.

4) Sic fatus ima parte recessit domus etc.

Bühnenanweisung zu vertreten scheint. Hiernach folgt ein Anruf Ezzelino's an Lucifer, seinen Vater, voll diabolischer Energie:

Dem Himmel du entstürzter Morgenstern!
Erlauchter Vater, der dem düstern Reich,
Dem tiefen Chaos du gebeutst, o du
In dessen Schlünden Geister ihre Frevel büssen —
Erhör' des Sohnes Flehn in deinen Tiefen!
Des bleichen Styx trübseliges Gewässer
Bezeug es mir, wie Christum, den Verhassten,
Ich stets geläugnet ...
Lass die Gefährtinnen der Frevel mich
Begleiten, Hass, Zorn, Neid im Herzen schüren.[1])

Den Act schliesst Chorus mit glykonischen Versen, deren erster dem zweiten Chor in Seneca's Thyestes entnommen.

Welch ein Wahnsinn durchstürmet dich,
O du sterbliches Menschenvolk?
Wohin klimmst du rastlos noch?
Wohin reisst dich der Ehrgeiz fort? ...
Tod bricht jede Tyrannenmacht.[2])

Herrscher, Adel, Volk liegen gleich sehr im Argen. Das Volk wird mit in den Sturz der Herrscher und der Grossen verwickelt: „Stets so wälzet das Rad sich fort." Die Schlussbetrachtung

---

1) Depulse ab astris, mane jam lucens polis,
Pater superbe, triste qui regnum tenes,
Chaos profundum, cujus imperio luunt
Delicta Manes, excipe ex imo specu
Vulcane dignas supplices gnati preces.
Paludis atrae lividam testor stygem,
Christum negavi semper exosum mihi.
. . . .
Adsint ministrae facinorum comites mihi,
Animos ad iras, ad odia et invidias citent ...

2) Chorus. Qui vos exagitat furor,
O mortale hominum genus
Quonam scandere pergitis?
Quo vos ambitio vehit.
Mors est mixta Tyrannidi.

endet in die Klage über die Wirren und das Elend des Vaterlandes.[1])

Act II. Der Botenbericht an den Chor enthält den ganzen zweiten Act. Der Bote (Nuncius) kündigt sich pathetisch an:

O Volkswuth! o wilder Adels-Zwiespalt!
Unsagbar Unheil schaut' ich. . . .[2])

Die Verjagung des Markgrafen Azo nämlich, infolge einer von Ezzelino gewonnenen Schlacht[3]), die ihn zum Herrn von Padua machte.

O welch Verderben droht Er nun den Völkern!
Graunhafte Kerker, Feuer, Kreuzigungen,
Verbannung, Folter, Hungertodesqualen.
O der gerechten Gottverhängten Strafe,
Der Frevler würdig und verdient vom Adel,
Dem feilen, der nun seine Sünden büsst.[4])

Der Chor ruft Christus an im sapphischen Versmaass: dass er, wie ehemals Abel's Mord, wie die Gräuel von Sodom und Gomorra, nun auch die des Ezzelino räche.

Act III. Beginnt mit einer Aufforderung des Eccerinus an seinen Bruder Albericus, mit ihm gemeinschaftlich den Länderraub fortzusetzen: „Annectiren, was zu annectiren ist!"

Auf! Nehmen Städte wir, wo sie zu kriegen!
Verona, Padua, Vicentia,
Sie beugt bereits der Schrecken in ein Joch.
Schon nennt die Lombardei mich ihren Herrn ...

---

1) Verona und Padua (Marchia Tarvisina, Trevigianer Mark).

2) O dira Nobilium odia! o Populi furor!
Nefanda vidi . . .

3) Bei Torrexella 1. Sept. 1258, gegen Philippo Fontana, Erzbischof von Ravenna.

4) . . . Ah, quot exitia populis minax
Promittit? atros carceres, ignes, cruces,
Tormenta, mortes, exitia, diras fames.
Sed o maleficis digna promittens Deus!
Supplicia meriti Nobiles primi luunt,
Qui vendidere, scelera jam expendunt sua.

— Doch hemm' ich dort nicht meine Schritte.
Italiën muss mein seyn, ganz Italien.
Selbst diess genügt nicht; nach dem Osten trag'
Ich meine Fahne, nach dem Ost, von wo
Herab mein Vater Lucifer einst stürzte![1])

Albericus, solchen Bruders, und solchen Vaters würdig, will bis zum Nordpol dringen und seinen Waffen die arktischen Völkerschaften sammt allen Eisbären unterwerfen.[2]) Ein Soldat meldet den glücklichen Erfolg neuer Unthaten und Morde. Blutwonnetrunken ruft Ezzelino:

Triumph, wir siegten! Nun ist Alles uns
Erlaubt, ob Recht, ob Unrecht.[3]) — Der Erfolg
Ist Herr der Welt! —

würde ein heutiger Ezzelino ergänzen. Der Ezzelino von 1258 fasst denselben Gedanken in ein Pereat auf das Volk und das ganze Adelgeschlecht.[4]) Ein heutiger würde sich mit dem Pereat auf ersteres begnügen. Da erscheint ein Tiresias des 13. Jahrh. in Frater Lucas, der den taubsten aller Ohren, Tyrannenohren, mit demselben Erfolge predigt, wie Frater Teirisias vor so und so viel tausend Jahren. Frater Lucas bittet um Schonung für die Stadt; um Einstellung der Metzeleien, und giebt dem Sieger bei Torrexella zu bedenken, dass selbst ein Sieger doch nur ein Mensch sey; dass Alles hinieden vergänglich und in steter Wandelung begriffen, und dass wer heute am Torrexella siegt, morgen an der Brücke von Cassano den Hals brechen kann, so gründlich, wie die ihn brachen, welche

1) Capiamus urbes undique —
Verona, Vicentia, Padua metui meo
Iam subjacent —
Promissa Lombardia me Dominum vocat.
. . . Meos nec ibi sistam gradus.
Italia mihi debetur. Haud equidem satis
Est illa, ad Ortus signa referantur mea,
Meus unde cecidit Lucifer quondam Pater.

2) Subigamque totas Arctici gentes Poli.

3) Hem vicimus, jamque omne fas licet, ėt nefas.

4) Cum plebe pereat omne Nobilium genus.

Ezzelino von dem noch heutzutage berüchtigten und von ihm benannten Ezzelino-Thurm hinunterstürzen liess. So speciell lässt sich zwar Frater Lucas über die nächste Zukunft nicht aus; deutet sie aber im Allgemeinen hinreichend an, für Jeden der nicht vom Samen des Teufels ist, des Vaters aller Ezzelino's, die statt der Augen nur die Hörner ihres Vaters eingepflanzt tragen, und Ohren mit den Hörnern aus Einem Stoff. Demgemäss lacht auch Ezzelino den Frater mit seiner Vorsehung, und seiner Allvergänglichkeit hinieden aus, und fragt: Wer denn das so eingerichtet, bewegt und regiert?

Fr. Luc. Der Dinge Lenker, der allmächtge Gott . . .
Ezzel. Sieht dieser Gott denn, was ich thu und treibe . . .
Und wenn er's sieht, warum denn straft er nicht?
Fr. Luc. Damit der Frevler umkehr' und bereue.
Ezzel. Damit die Geissel ich der Städte sey,
Von ihm dazu bestellt . . .
Den Städten hat Tyrannen er verordnet,
Und diese ausgerüstet mit der Vollmacht:
Gezückten Schwerts zu wüthen unumschränkt,
Und rastlos, stromweis Völkerblut vergiessend.
Nebucadnezar, Pharao, Saul, Philipps
Von Macedonien hocherlauchter Sprosse,
Die sämmtlich altehrwürdig ew'gen Ruhmes,
Auch der Cäsaren Hochgeschlecht, woraus
Nero entsprang glückseligen Angedenkens:
Mit wie viel Morden haben nicht sie alle
Die Welt befleckt? Mit welchem Blutmeer schwoll
Die Erde nicht auf ihr Geheiss? That ihnen
Nun Einhalt Gott? Gewähren liess er sie![1]

---

1) Eccer. Me credo mundum, scelera ut ulciscar, datum.
Illo jubente . . .
. . . .
Dedit (Deus) et Tyrannos urbibus, licuit quibus
Sine ordine, sine fine strictis ensibus
Saevire largo sanguine in gentes vage.
Nabucodnozor, Aegyptius Pharao, Saul
Proles Philippi generosa Macedonis,
Hi pervetustae memoriae, nostrae quoque;
Praelata mundo Caesarum egregia domus
Felicis unde memoriae exortus Nero,
Polluere caedibus quot ii mundum suis?

Frater Lucas ist mit seinem Latein zu Ende. Er kann nur die Achseln zucken mit himmelwärts erhobenem Blicke, und sich dabei im Stillen denken: die Ezzelino's sind und bleiben Eselino's mit Teufelshörnern für und für und Einer wie der Andere. Eine treffliche Figur dieser Frate Lucas, tragisch-dramatisch; der Finger Gottes als Gottesmann, und allein mehr werth, als so manche Tragedia von classischem Schnitt und Musterstyl in den italienischen Tragödiensammlungen, als da sind: Das Teatro Classico italiano, Teatro italiano Classico, Teatro italiano schlechtweg.

Frater Lucas ist ausserdem auch als Zeitfigur von Bedeutung, insofern das 13. Jahrh. das goldene Zeitalter der Mönche genannt werden darf, und diese zu jener Zeit in Wahrheit das Salz der Erde waren. Aus den Bettelorden gingen die grössten Staatsmänner und Kriegsführer im 13. Jahrh. hervor. Demselben Ezzelino stand z. B. der Dominicaner, Bruder Johannes, an der Spitze Bolognesischer Kriegsvölker ebenbürtig gegenüber (1256); ein Frater Lucas in Panzer und Sturmhaube, der dem Ezzelino mit der Stachelkeule das Gewissen schärfte. Der Dominicaner, Bruder Eberhard, nahm das Interesse der Welfen in Mantua mit der Geschicklichkeit eines grossen Staatsmannes wahr (1257).[1] Die ersten Schüler der Stifter des Dominicaner- und Franciscanerordens, welche in dieser Zeit lebten, bemerkt ein italienischer Geschichtsschreiber[2], hatten vielleicht kein anderes Unrecht, als dass sie sich der lasterhaften Lebensart der Grossen zu eifrig widersetzten, und sich der Freiheit der Bürger nachdrücklich annahmen. Mönche und Priester, wie Antonio von Padua, Vincentius Ferrero, Johann von Vicenza, Gualo von Bergamo, verdienten, der Ansicht eines andern Geschichtsschreibers zufolge, den grössten Rednern und Parteiführern der Griechen und Römer an die Seite gesetzt zu werden.[3] Wäre der Mönch Savonarola, anstatt in den Zeiten Alexander's VI. (1497) im 13. Jahrh. auf-

---

Quantis cruoribus rubuit altum mare
Illis jubentibus? nec inspector Deus
Prohibere voluit esse, sic ultro sinens.

1) Villani lib. 7. c. 16. 17. Coris p. 262. 267. Ammirati zu Ende des 11. Buchs. — 2) Denina, Rivol. d' Ital. II, 12. c. 6. — 3) Truron, abrégé des Vies des premiers disciples de S. Dominique p. 45 ff.

getreten, hätte er eine christliche Republik gestiftet, welche Alles vielleicht in Schatten gestellt haben würde, was die Bewunderer der alten Geschichte von den griechischen Republiken und den Städten Latiums rühmen. Was fehlt, fragt Denina, den Werken des Franc. v. Assisi, des Bonaventura, des Thomas Aquinas, anders als der Vortrag und die zierliche Schreibart, um sie den berühmtesten alten Philosophen an die Seite zu setzen?[1]) Die Industrie sogar brachten Mönche des 13. Jahrh. in Aufschwung: jene Humiliati z. B., welche unter Kaiser Friedrich I. oder II. entstanden, welche weder liegende Gründe besitzen, noch durch Betteln und von Almosen sich ernähren wollten, sondern sich durch Arbeit nützlich zu machen suchten, und sich mit allem Fleiss auf die Fabricirung wollner Tücher legten. Die Humiliati sind die Gründer der Tuchfabrikation in Florenz (1250); die Erfinder von gold- und silberdurchwirkten Zeugen zu Kirchengewändern. Respect also vor dem christlichen Teiresias des 13. Jahrh., unserem Frater Lucas!

Ist nun auch der Gottesmann mit seiner Mission zu Ende; so folgt ihm doch schon auf dem Fusse jener andere Gottesbote, der hinkende Bote mit des Endes Anfang. Er meldet die Einnahme Padua's durch die Verbannten, Exules.[2]) Die Meldung wird von dem herbeieilenden Hauptmann Ansedisius bestätigt. Eccerinus steht unerschüttert da, wie sein Thurm, und gepanzert gegen jede hinkende Botschaft, schussfest wie ein Eccerhinoceros. Ermuthigt, kampfschnaubend, seine Krieger:

Das Glück, Kam'raden, stärkt den Wagemuth![3])

Und vergisst das Glücksrad der Fortuna, und stürzt ihm entgegen über Hals und Kopf, wie der indische Fanatiker sich den eisernen, mit Stacheln besetzten Wagenrädern seines Kriegsgötzen entgegenwirft. Chorus weiss ein Lied davon zu singen und zu sagen. Er schildert die zermalmende Wandelbarkeit und Umwälzungsschnelligkeit des Glücksrades und die Kriegswuth,

---

1) A. a. O.

2) Capta Padua est, et Exules illam tenent.

3) Commilitones, Fortuna vires ausibus nostris dabit.

mit welcher Ezzelino hinstürmt, um sich unter dieses Rad zu stürzen:

Gottlosem Morden eilt er ruchlos zu.[1])

Act IV sieht aber in der ersten Scene noch einmal den Tyrannen siegfrohlockend über die Bühne hinbrausen, wie das Glücksrad selber, unaufhaltsam, und mit dem hochverwogenen Trotze: über die ganze Lombardei zermalmend hinzurollen. Das Glücksrad schlägt aber schon in der nächsten Scene um, und Ezzelino's Siegesjubel in die bei der Brücke von Cassano an der Adda ihm von den Cremonesern, Mantuanern und Ferraresen beigebrachte Niederlage, die ein Bote dem Choro meldet, mit der Aufforderung Dankgebete anzustimmen. Eccerinus, berichtet er, war mit einem Theil seiner Krieger auf der Rückzugsflucht nach Bergamo begriffen. Als die Krieger ihm die Furth als vadum Cassani bezeichneten, da brach der Schrecken Oberitaliens in sich zusammen mit dem wirren Verzweiflungsrufe: „Heu Cassam, Assam, Bassam!" Das Kauderwelsch und unrichtige Versmaass erklärt Villani aus der Geisteszerrüttung und Verstörtheit Ezzelino's.[2]) Das psychologische Bezeichnungsmittel für den Seelenzustand eines Tyrannen, der so zu sagen auf dem letzten Loche pfeift, ist bemerkenswerth. Es ist der Vorspuk jener tragischen Gewissensangst verstockter Verbrecherhelden, die wir in ihrer ganzen Furchtbarkeit den verruchten Heroismus Shakspeare'scher Unholde, namentlich der Kriegswüthriche, der Dämonen der Ehr- und Herrschsucht, durchschauern fühlen. Mussato's Teufelssprössling erschüttert eine Prophezeihung seiner Mutter, die ihm diese Stelle, die Furth bei Cassano, als verhängnissvoll und als den Endpunkt seiner Laufbahn verkündet hatte.[3]) Macbeth's Gewissensschauder wächst mit Sturmesgewalt vom leisen Wellenkräuseln gleichsam, im Beginn seiner Blutthaten, bis zur Verbrecherstarre, bis zur Blutgefeitheit, in progressiver,

---

1) Ad caedes properat concitus impias.

2) Videtur autem servire numerus hic inconditus perturbationi affectus Eccerini. Not. 59.

3) — hic letum mihi
Fatale dixti mater, hic finem fore.

wunderbar dramatischer Steigerung. Das einzige Beispiel vielleicht in der ganzen dramatischen Literatur von einem solchen stetigen Reifen und Fortwachsen anfänglicher Gewissensscrupel zu einer medusenhaften Schreckversteinerung des Gewissens, die als absolute Gewissenlosigkeit aus verbrecherischer Charakterstärke erscheint.

Mit Ezzelino's Gefangennehmung und Tod schliesst der Botenbericht:

Im Sterben dräuend wild mit grauser Miene.[1])

Chorus singt ein Danklied in sapphischen Versen.

Dem schauderhaften Ende des jüngern Teufelssprossen, des Albericus, ist Act V gewidmet, den die eine Scene zwischen Nuncius (Boten) und Chorus füllt. Albericus, lautet die Meldung, der Weib und Kinder unter grausamen Martern hatte von den Siegern zusammen auf einem Scheiterhaufen verbrennen sehen, wurde dann durch Pfeilschüsse getödtet, und sein verstümmelter Leib den Hunden zum Frasse vorgeworfen.

Der Schlusschor besingt in anapästischen Versen (Anapaesti tetrametri acatalectici Archilochii) das ewige, unwandelbare Gesetz der Geschichte, wonach jegliche Schuld die Vergeltung ereilt[2]): das Fundamentalgesetz der Tragik, des Drama's selbst, wie der Geschichte; das Apostolische Symbolum aller wahren, auf die poetisch-dramatische Botschaft getauften und gefirmelten Dichter, welches auch der Eccerinis des Mussato aus dem Anfang des 14. Jahrh. die tragische Weihe giebt, trotz der rudimentären Gestalt, in welcher sie auftritt, und trotz der Richtigkeit von Villani's Schlussbemerkung: das Tyrannenpaar sey zu verrucht, um Mitleid und Furcht zu erregen. An diesem Gebrechen krankt aber die italienische Tragödie, mit wenigen Ausnahmen, in ihrer schmuckvollsten Formvollendung. Es ist die Erbsünde der Seneca-Tragödie und ihrer Barbarei.

Weniger Beachtung verdient Mussato's zweite Tragödie:

---

1) Acerque moritur fronte crudeli minax.

2) — consors operum
Meritum sequitur quisque suorum.

Achilleis,

die den Tod des Achilles von Paris' Hand im Tempel bei der Vermählung mit dessen Schwester Polyxena zum Gegenstande hat. Der erste Act, eine einzige Scene, enthält Hecuba's an Paris gerichtete Aufforderung, den Tod seiner beiden, von Achilles getödteten Brüder, des Hektor und Troilus, zu rächen, wozu sie ihn durch eine gehabte Traumerscheinung zu bewegen sucht. Paris' schliessliche Zustimmung macht der Debatte, der Scene und dem Act ein Ende, nachdem er, seinem Charakter gemäss, eine aufrichtige Verbindung mit Achilles, aus Scheu vor der Angriffsgefahr, befürwortet. Die Königin-Mutter schilt ihn einen Feigling und Weichling. Sie verabscheut ein Familienbündniss mit Achilles und verschwört es mit den Worten: Eher würden die Gesetze der Natur sich umkehren, Lämmer sich mit Wölfen gatten und Flammen mit dem Meere sich vermählen, als sich das Blut ihres Hauses mit Pelasgischem vermischen soll. [1]) Der Trojaner-Chor erfleht in Anapästen von Jupiter Schutz für Troja. Dann ruft er noch die Hülfe Juno's und der Pallas an, und giebt mit einem an Apollo, Neptun und zuletzt an Mars gerichteten Gebet dem ersten Act den Abschiedssegen. Den zweiten füllt die Einladung, die ein Trabant (Satelles) des Paris dem Achilles zur Vermählung mit Polyxena im Tempel des Apollo überbringt. Vorher hatte sich Achilles in einem Solo über die Alles bezwingende Macht des Amor ausgelassen, dem sogar Er, der Besieger des Hektor, erliegt. Diese feierliche Anerkennung von Gott Amor's Hochgewalt nimmt auch der Griechen-Chor zum Thema seines den zweiten Act mit asklepiadischen Versen schliessenden Gesanges. Während desselben hat Paris seine Heldenthat vollführt, und, hinter einer Tempelsäule versteckt, den Achilles mit einem Pfeile durchbohrt. Darüber jubelt der dritte Act in seiner ersten Scene, die sein Alles ist. Hecuba erzählt triumphirend von dem Meisterschuss ihres Paris

1) — mites sentient agni lupos
— flamma conjunget mari
— quam thoro sinam
Jungi Pelasgo sanguinem clarae domus.

dem Priamus, der es doch so gut wissen muss, wie sie. Cassandra stürzt mit aufgelösten Haaren herein und, nach einigen prophetisch gelallten Worten, zu Boden; erhebt sich aber gleich wieder und liefert die Fortsetzung ihrer Unheilsverkündung. Priamus ordnet Opfer an. Chorus Trojanorum besingt trotzdem die glückliche Wendung der Geschicke, die Unbeständigkeit der menschlichen Loose; jedoch nur im Hinblick auf Achilles, dessen Kriegswuth die Strafe ereilte. Von wessen Hand aber? von der Hand des einzigen Urhebers all der Kriegsgräuel. Davon singt der wackere Chorus Trojanorum nicht.

Der Einen Scene des vierten Actes bleibt nichts übrig, als die Ermordung des Achilles durch Paris von einem griechischen Nuncius dem Chor der Griechen wiederholen zu lassen, in einer sonst trefflichen und lebhaft colorirten Schilderung von Achilles' Eintritt in den Tempel an bis zu seinem Verschwinden nach heldenmüthiger Gegenwehr: „Die eine Brust hatte für so viele Wunden keinen Raum.“ [1]) Endlich sank der Held, doch wagte Niemand dem in die Knie Gestürzten zu nahen. Erst über die Leiche fällt das trojanische Volk her und reisst sie in Stücke. Kein Bote in einer griechischen Tragödie hätte seinen Bericht mit einem solchen abscheulichen Zuge geschlossen. Dazu konnte nur die Tragödie der Römer die Farben mischen, die würdig solcher Ahnen, wie diese Trojaner, und einer Ahnmutter, wie Hecuba, falls diese wegen solcher Leichenschändung in die Hündin wäre verwandelt worden, als welche sie, der Sage nach, umherlief. Die choriambisch-glykonischen Verse, womit der Chorus Graecorum den Wandel menschlicher Geschicke beklagt, konnten auch jener Verwandlung gelten. Dessgleichen die Schlussphrase desselbigen Chorus zum fünften Act, dessen einzige Scene die einzige Erbin sämmtlicher Schilderungen von Achilles' Tod ist, die Agamemnon, nach einer Apostrophe an Fortuna, selbtritt mit Menelaus und Calchas, recapitulirt. Die drei Schlussverse des vom Chorus Graecorum als Anapaestici tetrametri acatalectici vorgetragenen Klageschlussgesangs besagen:

---

1) — nec tantis sat est
Vulneribus unum pectus.

Die Geschicke regieren das Menschengeschlecht.
Gott selber vermag nicht zu ändern, was
Geknüpft von höh'ren Geschicken ward.[1])

Dasselbe kahle Steckenpferd der Seneca-Tragik ritt schon der fünfte Act von Seneca's Oedipus vor:

Non illa Deo vertisse licet,
Quae nexa suis currunt causis.

Anderweitige lateinisch-classische Dramen von italienischen Dichtern des 14. Jahrh., worunter auch ein zeitgeschichtliches, die „Einnahme von Cesena durch den Cardinal Albornoz" (1357), sind bereits als verschollen in unseren Annalen verzeichnet.[2]) Aus dem 15. Jahrh. ist uns aus Signorelli[3]) die Tragödie Progne (1464) von Gregorio Corraro, einem Venezianischen Patrizier, bekannt. Er soll sie in seinem achtzehnten Jahre gedichtet haben. Diese Progne erschien zuerst im Druck: Vened. 1558. Eine andere in lateinischen Jamben gedichtete Tragödie aus dem 15. Jahrh., von Landivio aus Vezzano, behandelt unter dem Titel: De Captivitate Ducis Jacobi tragoedia, die Schicksale des berühmten Condottiere Jacopo Piccinino, der 1464 verhaftet, und auf Befehl des Königs Ferdinand von Neapel hingerichtet wurde, wie der gleichfalls durch eine Tragödie in der Literatur berühmt gewordene grosse Feldhauptmann, Graf Carmagnola, von den Venezianern, ein paar Decennien früher, war enthauptet worden. Die lateinische Tragödie des Landivio befindet sich im Manuscript auf der Estensischen Bibliothek zu Modena. Als die früheste in der Lingua vulgare, in italienischer Sprache, gedichtete Tragedia nennt die Literatur- und Theatergeschichte die Sofonisba des Galeotto del Carretto, Marchese di Savona, die der Autor 1502 vor Isabella d'Este Gonzaga, Markgräfin von Mantua, zur Aufführung bringen liess. Galeotto's Tragödie, Sofonisba, in Ottava Rima geschrieben, führt die bekannten, um ihre Heldin gruppirten historischen Personen, Siface,

---

1) Fata gubernant mortale genus
Non ipse Deus mutare potest
Quidquid fatis nectitur altis.

2) Gesch. d. Dram. IV. S. 245 u. 251. — 3) III. p. 51 f.

Masanissa, vor; sie wird daher mit Unrecht von dem spanischen Compilator des Parnasso Spagnuolo[1]) für eine Art von „Allegorischem Dialog" erklärt. Signorelli vertritt gegen den Spanier den Anspruch dieser Sofonisba auf den Namen einer Tragödie, trotz einiger Schwächen und verschiedener Mängel, die sie darbieten möchte. Signorelli scheint sie also gelesen zu haben. Da er es aber dabei bewenden lässt mit dem Bemerken: diese Tragödie sey, einige Jahre nach der erwähnten Aufführung, zu Venedig im Druck erschienen, wir jedoch bisjetzt kein Exemplar zu erlangen vermochten: so bleibt besagte Tragedia für unsere Geschichte ein unauffindbares Manuscript. Dessgleichen Galeotto's Comedia Palazzo e Tempio d' Amore (Palast und Tempel der Liebe), nebst noch drei anderen seiner Comedie, von denen Signorelli behauptet, sie hätten nie das Licht der Oeffentlichkeit erblickt, und deren eine er blos dem Titel nach, I sei contenti (die Sechs Zufriedenen), zu kennen scheint. Wir schliessen uns, wir und unsere Leser, den „Sechs Zufriedenen" an, vollkommen zufrieden mit den fünf, auf Signorelli's Verantwortung hin, eben erwähnten Stücken des Galeotto del Carretto, die Ginguené und die italienischen Literaturhistoriker nicht einmal alle erwähnen. In Soleinne's Bibliothèque dramatique und Baretti's Italian Library suchen wir selbst nach den zwei gedruckten, der Tragedia Sofonisba und der Comedia Tempio d' Amore, vergebens. Ob sich die beiden in Allacci's Dramaturgia, und bei Hayn[2]) finden, verlohnt sich kaum nachzuschlagen, da bei diesen noch weniger zu holen als bei Signorelli; im günstigsten Falle nämlich nichts als die gehäuteten Titelbälge der Stücke, die man am besten gleich in Brunet's Manuel de Librairie aufsucht.[3]) Werfen

---

1) Im Prologo t. VI. Vgl. Signor., Stor. de' Teatr. III. p. 103. — 2) Biblioteca Italiana etc. ed. Corretta etc. Milan. 1803. Vol. I—IV. — 3) Carretto, Goleotto, Tempio d' Amore. Milan. 1518. 8. (Darin treten 42 Personen auf.) Ven. 1524. 8.:

Comedia del magnifico . . . Galeotto dal Caretto detta Tempio d'Amore con due Comedie nove. Bologn. 1525. 8.

Noze de Psyche et Cupidine celebrate per lo magnifico marchese Galeoto dal Caretto etc. Mil. 1520. 8.

Sofonisba tragedia. Venez. G. Giolito. 1546. 8. (Ohne Act- und Scenentheilung.) und

wir daher ohne Weiteres die ganze Windeltragik in ottava und terza rima aus dem ersten Decennium des 16. Jahrh. hinter uns, und fangen gleich mit dem rechten Anfang an; mit der ersten regelrechten, classisch regelmässigen und — dass wir es vorweg, von der Leber weg, sagen — mit der musterwürdigsten Tragödie der Italiener, ja einer der vorzüglichsten des romanisch-classischen Theaters überhaupt: mit der Sofonisba des

Giovan Giorgio Trissino.

Giangiorgio's Vaterstadt ist Vicenza, wo er am 8. Juli 1478 geboren wurde. Sein Vater Gasparo Trissino aus Vicenza und seine Muter Cecilia Bevilacqua stammten Beide aus altadeligem Geschlechte. Aus einem Briefe des Giano Parrasio erhellt, dass Giangiorgio sich den Wissenschaften erst in reiferen Jahren zuwandte. [1]) In der lateinischen Sprache unterrichtete ihn der Geistliche Francesco di Gragnuola, von Vicenza, in der griechischen Demetrius Chalkondylas († Mailand 1511). Giangiorgio Trissino beschränkte aber seine Studien nicht blos auf die classische Literatur; er beschäftigte sich auch mit Mathematik, Physik und Architektur. Sein Schüler in der Bauwissenschaft war der grosse Palladio. Die Angabe des Papadopoli [2]), dass Trissino die Universität von Padua besuchte, ermangelt der Begründung. Nach dem Tode seiner ersten Frau, Giovanna Tiene, begab sich Trissino nach Rom, wo Leo X. bereits den päpstlichen Stuhl einnahm. Leo X., der hervorragende Talente zu erkennen und zu benutzen verstand, fesselte Trissino an seinen Dienst. Er schickte ihn als Gesandten an den König von Dänemark, an Kaiser Maximilian und die Venezianische Republik. Clemens VII. rief ihn nach Rom zurück, und zeichnete ihn durch das Ehrenamt aus: dem Papste, bei dessen feierlicher Krönung, die Schleppe tragen zu dürfen, als Anerkennung von Trissino's gesandtschaftlichen Er-

---

I sei Contenti. Comedia. 1542. 8. (In Prosa.)

Danach waren sämmtliche fünf Stücke des Galeotto bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. im Druck erschienen; nicht blos die Tragedia Sofonisba und die Comedia Il Tempio d' Amore, wie Signorelli behauptet, ohne das Druckjahr anzugeben.

1) Accessisti serus ad studia litterarum. (Quaesit. per Epist. p. 103. ed. Nap. 1771.) — 2) Hist. Gymn. Patav. t. II. p. 56.

folgen bei Kaiser Karl V. und der Republik Venedig. Nach rühmlich erledigter Schleppenceremonie kehrte Trissino in seine Heimath zurück, um ruhig daselbst sein Leben an der Seite seiner zweiten Gattin, Bianca, zu beschliessen, und nebenbei um einige lästige Processe mit den Communen seiner zahlreichen Güter zu schlichten. Die Venetianische Republik und seine Vaterstadt Vicenza wetteiferten mit einander, ihn durch Ehrenämter auszuzeichnen. Familienstreitigkeiten und Processe mit seinem Sohn Giulio aus erster Ehe bewogen ihn aber zuletzt seine Vaterstadt zu verlassen, und sich nach der Insel Marano bei Venedig zurückzuziehen. Als Trissino den Process gegen seinen Sohn verloren und sich nun eines grossen Theils seiner Güter durch denselben beraubt sah, ging er wieder nach Rom, wo er 1550 Anfang Decembers starb. Ausführlich haben sein Leben Pier Philippo Castelli aus Vicenza [1]) und P. Angiolgabriello beschrieben [2]), mit Benutzung der Notizen, die Apostolo Zeno über Trissino's Lebensverhältnisse in der Galeria di Minerva mitgetheilt.

G. G. Trissino versuchte sich auf allen Gebieten der Dichtkunst. Er strebte nach den vierfachen Lorbeern eines Virgil, Euripides, Plautus und Petrarca, und zugleich nach den dürren Reisern der „grauen Theorie“ eines Quinctilian und Aristoteles der italienischen Sprache, Beredsamkeit und Poetik, um jene vielfältigen Ruhmeskränze poetischer Schöpfungen mit dem trocknen Schulreisig zu umflechten und zusammenzuhalten. Die epische Poesie bereicherte Trissino mit seinem Heldengedicht: „Das von den Gothen befreite Italien“, L' Italia liberata da' Goti [3]), in 27 Gesängen und reimlosen Endecasillaben (blank verse, fünffüssigen Jamben): das seltsamste Zwittergeschöpf von antikisirenden Formen, griechisch-römischer Mythologie und romantischen, von Homer's Göttern bestandenen Liebesabenteuern. Homer's Erfindungen mit Bojardo's Pinsel verkleistert zu einem römisch-gothischen Pasticcio unter einer Schicht von Schulstaub, an Stelle von Lasuren und Firniss. „Das von den Gothen befreite Italien“ erscheint, in Beziehung auf Italiens epische Poesie, als der vollständigste Sieg der gothischen Geschmacksverkröpfung

1) Vita erschienen 1753. — 2) Scritt. Vicent. T. II. part. 2. p. 229 ff. — 3) Roma 1547. 8.

über den Geist des antiken Epos. Das Gedicht verdient eine hervorragende Stelle unter den Phantasmen in Goethe's „classischer Walpurgisnacht." Den Lorbeerkranz, den die Comedia I simillimi[1]) dem Trissino flocht, haben wir bereits, als eine Nachbildung von Plautus' „Menaechmi," an die bewusste, für derlei Gebilde bestimmte Votivsäule aufgehängt, wo mehr solcher in Wachs nachgemachter, von Presshaften und Schiffbrüchigen gestifteten Gliedmaassen und Weihtäfelchen hängen. An demselben Nagel mögen, für uns wenigstens, auch Trissino's Sonetti und Carmina quaedam latina prangen. So würde denn von sämmtlichen poetischen Lorbeerkronen Trissino's nur die eine die Nagelprobe bestehen, nämlich fortgrünend ohne an den Votivnagel gehängt zu werden: die Lorbeerkrone, die dem Trissino seine Tragedia Sofonisba wand. Desto ausnahmloser schmücken Trissino's Schriften in Prosa die Votivsäule, die von gelehrten Schulzöpfen wie jene Säule im Tempel der Venus von den abgeschnittenen Haarflechten der ihr geweihten Jungfrauen ganz bedeckt ist, so dicht, dass man die Säule vor lauter Schulzöpfen nicht sieht. Dort schwebt Trissino's aus sechs Zöpfen geflochtene Poetik: Le sei Divisioni della Poetica[2]), worunter die Capitel über die Tragedia und Comedia den fünften und sechsten Haarzopf bilden. Dieselben sind mit Aristoteles' Definitionen von Furcht und Mitleid (tema und misericordia) aus dessen Rhetorik durchflochten; fehlt leider nur das geistige Band, das kathartische Moment, dessen Trissino mit keiner Sylbe gedenkt. An jener Säule schwebt ferner die Epistola del Trissino de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua italiana: „Brief des Trissino über die neuerdings dem italienischen Alphabet hinzugefügten Buchstaben." Dieser Buchstabenzuwachs besteht in dem griechischen e, meno aperto (ε), dem weniger offenen e; und dem e aperto (η), dem vollen offenen e. Z. B. veglio in der Bedeutung von vigilo: „ich wache", will Trissino vεglio; „veglio" dagegen in der Bedeutung: ein „Alter" (vecchio) vηglio geschrieben wissen. Mεle: Aepfel; mηle: Honig. Dessgleichen soll das stumpfe und das offene o unterschieden werden durch

---

1) Venez. 1547. 8. — 2) Giov. Giorg. Trissino, tutte le Opere. t. I u. II. Veron. 1729. II. p. 1—138.

Einfügung des griechischen omikron (ο) und omega (ω). Z. B. tοsco: Toskaner; und tωsco: Thurm; tοrre: nehmen; und tωrre: Thurm. Die schönen Zöpfe! Haar für Haar aufgedröselt und kritisch untersucht in einem besondern Aufsatz: Dubbj grammaticali, „Grammatische Zweifel.“ Dicht daneben ein dicker Simsonzopf: Dialogo intitulato Il Castellano, worin von der italienischen Sprache im Allgemeinen gehandelt wird (p. 221—241), eine, wie schon erwähnt, dem Rucellai gewidmete Schrift. Hierauf ein Schulzöpfchen von kleiner Grammatik: La Grammatichetta; und zuletzt ein Haarbüschelchen zum Angedenken an den Todten, in Form einer Epistola über das Leben, das eine Wittwe führen soll (de la vita che deve tenere una Donna Vedova), gewidmet der Marguerita Pia Sanseverina.

Sofonisba.

Das Argument zu der Tragödie Sofonisba lieferte das 30. Buch von Livius' römischer Geschichte (c. 1—16). Die Eingangsworte in des Epitomators Inhaltsangabe zu jenem Buch zeichnen auch die Grundlinien der Vorgänge in der Tragödie: „Massinissa gewinnt die gefangene Sophonisba, Gemahlin des Syphax, Tochter des Hasdrubal, lieb, und behandelt sie nach vollzogenem Beilager als Gemahlin, bekommt aber von Scipio darüber Verweise und schickt ihr Gift zu. Sie trinkt es und stirbt.“ [1]) Die Tragödie folgt dem Bericht des Historikers mit gewissenhafter Treue: ein Vorzug mehr bei einer geschichtlichen Tragödie, welche die poetischen Momente in der meisterhaften Erzählung so kunstgemäss und bühnenwirksam zu entwickeln versteht, wie die des Trissino.

Die Handlung spielt in Cirta, Stadt in Numidien und des Syphax Residenz. Der Coro besteht aus Cirtensischen Frauen. Die Vorereignisse, an welche die Tragödie anknüpft, sind aus der Geschichte bekannt. Syphax, König desjenigen Theils von Numidien, dessen Bevölkerung die Massesyli (Massäsyler) bildeten, kündigte, nach seiner Vermählung mit der Tochter des Hasdrubal

1) Massinissa Sofonisbam, uxorem Syphacis, filiam Asdrubalis, captam statim adamavit, et nuptiis factis uxorem habuit; castigatusque a Scipione, venenum ei misit, quo hausto illa decessit.

Gisco, dem Scipio die Freundschaft auf, die er in Person mit ihm geknüpft hatte Massinissa, König des Gebietes von Numidien, das die Massyli (Massylier) bewohnten, ist von Syphax, der ihn in mehreren Schlachten besiegt, seines Reiches beraubt worden. So stiess er als Landflüchtiger mit zweihundert Reitern zum Scipio, mit dem er ein Kriegsbündniss geschlossen hatte. [1]) Das Hauptmotiv dieser Geschicke bildet die Liebe der beiden Nebenbuhler, des Syphax und des Massinissa zur Sophonisbe, die von ihrem Vater, Hasdrubal, zuerst mit Massinissa war verlobt worden. Ginguené behauptet, Trissino habe dieses Motiv von Sophonisbe's früherer Verlobung mit Massinissa erfunden, angeblich der dramatischen Schicklichkeit wegen, um die rasche Vermählung des Massinissa mit der Sophonisbe zu beschönigen. Livius erklärt diese Eilfertigkeit mit dem heftigen Liebestemperament der Numider. [2]) Appianus dagegen, an den der gelehrte Ginguené nicht dachte, sagt ausdrücklich, dass Hasdrubal seine Tochter dem Massinissa verlobt hat. [3]) Scipio besiegte den König Syphax und den Hasdrubal in mehreren Treffen durch Hülfe des Massinissa, eroberte zwei feindliche Lager, infolge dessen Syphax dem Cajus Lälius und Massinissa in die Hände fällt und in Scipio's Gefangenschaft geräth.

Unmittelbar vor diesem Ereigniss beginnt die Tragödie. Sofonisba leitet sie mit einer prologirenden Eröffnung ein, die sie ihrer Vertrauten, Erminia, von ihrer Herzenslage macht, und knüpft zu diesem Zwecke an die Gründung Carthago's durch Königin Dido an. Ein wunderliches ab ovo; ein Verstoss unzweifelhaft, der einzige vielleicht in der sonst regelrecht geführten Handlung. Der historische Rückblick soll die Feindschaft zwischen Carthago und Rom erklären, die von Aeneas' Treubruch datire. Sofonisba erzählt dann von einem Traume, der sie in verwichener Nacht geängstigt, an welchem nur das Eine auszusetzen, dass er der Urahn eines unabsehbaren Geschlechtes von

1) Liv. XXVIII. c. 35 f. XXIX c. 30 f. u. Appian. Histor. Rom. De Bello Punico. c. III—XV. — 2) Ut est genus Numidorum in Venerem praeceps: „Wie denn die Numider alle Venusstürmer sind.“ — 3) *ὄντι δ' αὐτῷ (Μασσανάσῃ) καὶ τὸ σῶμα καλῷ Ἀσδρούβας ὁ Γίσκωνος . . . ἐγγύησε τὴν θυγατέρα*. c. VI. (Amst. 1670.)

Tragödienträumen wurde, so dass in jeder italienischen Tragödie mindestens einer spukt. Der Trupp Schäferhunde, von denen Sofonisba in diesem Traum durch einen Wald verfolgt wurde, ist nur ein schwaches Vorbild von der Schaar Träume, die uns durch den Wald der italienischen Tragödie verfolgen werden. Erminia beruhigt die Gebieterin wegen des Traumes; erinnert, bezüglich der Gefahren des Ruhmes und der Herrschaft, worüber sich die Königin Gedanken macht, an Homer's zwei Tonnen, woraus Zeus gute und schlimme Lebengeschicke zieht, und ermahnt die Herrin, dem Unglück muthvoll Trotz zu bieten. Sofonisba erkennt die Trefflichkeit des Rathes an, doch überwältige sie des Schmerzes Uebermaass.[1] „So lass die Seele uns zu jenem Gott erheben, der über uns wacht und uns beschirmt", tröstet die Vertraute. Die beiden Frauen ziehen sich zurück. Coro überlegt in Strophen von je dreizehn nach Canzonenart gereimten Versen: ob er die Königin (Sofonisba) vom Anrücken der feindlichen Macht durch einen Diener soll in Kenntniss setzen lassen, oder ihr die Beunruhigung ersparen; stellt über Abwehr von Uebeln und unbehelligte Sorglosigkeit vielleicht entbehrliche Betrachtungen an, und empfiehlt die Königin dem Schutze der Gottheit, die verhüten möge, dass die zu herrschen gewohnt, in Dienstbarkeit gerathe.

Ein Diener (Famiglio) bringt der Sofonisba die Nachricht von der Gefangennehmung ihres Gemahls, des Königs Siface, nach Zersprengung seines Heeres durch die Römer. „Sterben lieber, denn als Sclavin leben", ruft Sofonisba.[2] Ein Bote (Messo) eilt herbei, heisst die Königin fliehen, der Feind sey in der Stadt, deren Besetzung durch Massinissa der Bote schildert. Beim Anblick ihres gefangenen Königs Siface hatten die Bürger die Thore geöffnet. Der Feind stehe bereits vor dem Palast. Kaum hat der Bote der Königin, auf ihren Wunsch, den Massinissa unter der Kriegsschaar gezeigt, steht dieser selbst vor ihr, die ihn um die einzige Gnade bittet, sie nicht in der Gewalt der Römer zu lassen. Massinissa, edel, grossmüthig, liebreich, Muster und Vorbild zu Racine's Liebeshelden, nur haltungs- und würdevoller als diese und ohne deren schmachtselige

---

1) Ma 'l saverchio dolor troppo mi sforza.

2) Più tosto vo morir, che viver serva.

Galanterie, kann, wegen seiner Stellung zu den Römern[1]), ihre Bitte nicht erfüllen, verspricht aber, sich für ihre Freiheit zu verwenden.

Sofon. Ich weiss wohl, Herr, der Himmel und das Glück
Und eure Tapferkeit gestatten euch,
Mit mir nach eurem Willen zu verfahren.
Doch ist es den Gefangenen vergönnt,
Um Leben oder Tod zu flehn, so bitt' ich,
Zu schalten nach Gefallen über mich,
Wenn ihr mich nur in keines Römers Hände,
In Römscher Knechtschaft mich nicht lassen wollt.
Von dieser, Herr, könnt ihr allein mich nur
Befreien; und um dies nur fleh' ich bei
Der ruhmreich königlichen Hoheit, die
Uns selbst vor Kurzem noch umgab; und bei
Den Göttern dieser Stadt, die freundlicher
Euch hier aufnehmen, als sie von hinnen
Den Syphax ziehen liessen. . . .
Auch dies erwägt: welch' Schicksal uns, der Tochter
Des Hasdrubal, bevorsteht, der Carthag'rin,
Von dieser Römer schaudervoller Willkür.
Dann mag auch dies zum Mitleid euch bewegen:
Die jammervolle Lag', in der ich jetzt bin,
Verglichen mit dem einst genoss'nen Glücke.

Coro. Nicht weigert, Herr, der hohen Frau Erhörung.

Massin. Nicht mag der Kränkungen, o Königin,
Der Schmach ich jetzt gedenken, die von Syphax
Ich jahrelang erduldet, um den Schmerz
Nicht zu erneu'n, zu mindern eure Hoffnung.
So schwer die Unbill war: ich bin gewohnt
Die Gegner zu bekämpfen, bis ich sie
Besiegt, um dann ihr Unrecht zu vergessen.
Doch stünd' es mir auch ewig vor den Blicken,
Und könnt' ich die Beleidigungen rächen:
So würd' ich euch doch rücksichtsvoll behandeln.
Denn nichts kann niedriger, unwürd'ger seyn,
Als Frauen kränken; Solchen hart begegnen,
Die hülflos der Bedrängniss preisgegeben.
Auch würde euer jugendliches Alter,
Der hohe Reiz, die auserlesne Schönheit,
Der Rede Lieblichkeit, das holde Bitten,

1) Tanto mi trovo sottoposto a loro.

Es würde Tiger selbst zum Mitleid rühren.
Verbannet drum aus eurem Busen jede
Besorgniss, jeden traurigen Gedanken.
Von mir soll euch nur Ehre widerfahren.
Zwar schmerzt es mich, dass ich nicht eure Bitte
Gewähren kann: in der Gewalt der Römer
Euch nicht zu lassen; denn nicht seh' ich, wie
Ich diess, bei ihrer Obmacht über mich,
Vermöchte; doch um eure Freiheit will ich bitten.
Obgleich, wie ich sie kenne, ihr auch als
Gefangne keinen Unglimpf fürchten dürft.

Sofonisba wiederholt noch inständiger und eindringlicher ihre Bitte:

Erzeugt die Gnade mir, um die ich flehe.
Bei diesen theuern Knie'n, die ich umfasse,
Bei dieser eurer siegesreichen Hand,
Voll Tapferkeit und Treue, die ich küsse.
Seyd ihr doch meine einz'ge Zuflucht nur,
Ihr, theurer Herr, auf den allein ich blicke,
Als auf den Port und Hafen meines Heils.
Und sollt' euch jeder Weg verschlossen bleiben,
Mich ihrer Willkür zu entreissen, so
Entreisst mich ihnen durch den Tod! . . .[1])

---

1) Sofon. Signor, so ben, che 'l cielo, e la fortuna,
E le vostre virtù, v' hanno concesso
Il poter far di me ciò, che vi piace;
Pur s' a prigion, ch' è posto in forza altrui,
Lice parlare, e supplicare al nuovo
Signor de la sua vita, e de la morte;
I chieggio a voi quest' una grazia sola,
La qual è, che vi piaccia per voi stesso
Determinare a la persona mia
Qualunque stato al voler vostro aggrade,
Pur che non mi lasciate ne le mani,
E ne la servità d' alcun Romano.
Da lei, Signor, potete liberar mi
Voi solo al mondo; et io di ciò vi priego
Per la Regale, e gloriosa alteza,
Ne la qual poco avanti anco noi fummo,
E per i Dei di questi luoghi, i quali
Ricevan entro voi con miglior sorte,
Di quella, ch' ebbe a l' uscir fuor Siface . . .

Solche Bitten gestatten keinen Widerstand. Er gelobt ihr die Erfüllung ihres Wunsches:

Pensate poi quel, ch' io mi debbia fare,
Sendo Cartaginese, e sendo figlia
D' Asdrubale, e s' io debbia con ragione
Temer l' orrendo arbitrio de' Romani
Appresso questo, anco a pietà vi muova
Il miserrimo stato, ove son ora,
E la felice mia passata vita.

Coro. Non negate, Signor, a tanta donna
Questa onesta dimanda, e giusti prieghi.

Massin. Regina, i' non vo' dir gli oltraggi, e l' onte,
Che Siface mi fe molti, e moltanni,
Per non rinovellar vecchio dolore,
Nè far minore in voi qualche speranza.
Ma sian, quante si furo; il mio costume
E' di perseguitar i miei nimici
Fin ch' io gli ho vinti, e poi scordar le offese,
Pur s' io ne le volessi innanzi a gli occhi
Sempre tenere, e vendicarle tutte,
Io non sarei con voi se non cortese,
Però ch' esser non può cosa più vile,
Che offender donne, et oltreggiar coloro,
Che sono oppressi senz' alcuno ajuto.
Poi questa vostra giovanile etate,
Gli alti costami, e le bellezze rare,
Le soavi parole, e i dolci prieghi
Farian le Tigre divenir pietose.
Si che scacciate fuor del vostro petto
Ogni tristo pensiero, ogni paura,
Che da me non arete altro, che onore.
Ben duolmi, che prometter non vi possa
Quel, che m' avete voi tanto richiesto;
Di non lasciarvi in forza de' Romani;
Perch' io non veggio di poterlo fare,
Tanto mi trovo sottoposto a loro.
Pur vi prometto di pregarli assai,
Per porvi in libertà; benche son tali,
Che quando ancor non foste in libertade,
Non dovete temer d' alcun oltraggio. . . .

Sofon. . . . .
Fatemi questa grazia, ch' io vi chieggio
Per le care ginocchia, che or abbraccio;

Und wäre Jemand so verwegen, der
Auch euer Kleid nur zu berühren wagte:
Soll er empfinden, dass er **mich** beleidigt,
Und müsst' ich es mit meinem Reiche büssen.
Als meines Worts Bekräftigung berühr'
Ich eure rechte Hand, bei der ich schwöre,
Und bei dem Gott, durch dessen Gunst zurück
Mein väterliches Erbreich ich gewann,
Was ich verspreche, halten will ich's euch:
Ihr sollt in die Gewalt der Römer nicht,
So lang' ich diese Glieder rege, fallen.[1])

Das weitere Gespräch zwischen Sofonisba und Massinissa ist voll Dankesverbindlichkeit ihrerseits, und voll ritterlicher Betheuerungen von seiner Seite; ist anmuthig, artig, ist alles, nur nicht tragödisch. Sie gehen in den Palast, um miteinander ihr Verhalten gegen die Römer zu berathen. Der Frauenchor singt von den Kriegsnöthen, in welche seit den ersten durch Siface dem Massinissa zugefügten Kränkungen das Land gestürzt wurde, und findet den einzigen Trost in dem edelmüthigen Betragen des Massinissa gegen die Königin.

Nach diesem zweiten Schlussgesange des Coro stehen wir vor

Per la vittoriosa vostra mano
Piena di fede, e di valor, ch' io bacio.
Altro rifugio a me non è rimaso,
Che voi, dolce Signore, a cui ricorro,
Si come al porto de la mia salute.
E se ciascuna via pur vi sia chiusa
Di tormi da l' arbitrio di costoro,
Toglietemi da lor col darmi morti. . . .

1) **Massin.** . . . .
E se si troverà qualcun si audace
Ch' audisca di toccarvi pur la vesta,
Io gli farò sentir, ch' io son offeso,
Se ben dovessi abbandonarvi il Regno.
E per maggior chiarezza, la man destra
Toccar vi voglio; et or per questa giuro,
E per quel Dio, che m' ha dato favore
A racquistare il mio paterno Impero,
Che servato vi fia quel, che prometto;
E non andrete in forza de' Romani,
Mentre, che sarà vita in queste membra.

dem dritten Act, den Lelio[1]) mit einer an den Frauenchor gerichteten Frage nach Massinissa eröffnet. Alsbald erscheint ein Bote, der nähere Auskunft giebt, und dem erstaunten Lelio in einem seitenlangen stichomythischen Frag- und Antwortwechsel von der eben stattgefundenen Vermählung des Massinissa mit Sofonisba erzählt. Lelio ist neugierig, die besondern Umstände dieser raschen Vermählung zu erfahren. Bote befriedigt die Neugierde auf drei vollen Seiten von nicht weniger als hundert wohlgemessenen eilfsilbigen Versi sciolti, deren kurzer Sinn sich in die wenigen Worte fassen lässt: Die Vermählung mit ihm, dem Bundesgenossen der Römer, — diess habe Massinissa der in ihre Gemächer zurückgezogenen Königin durch einen Palastdiener melden lassen — sey das einzige Mittel für die Königin, der Gefangenschaft zu entgehen. Aus Schicklichkeitsgründen habe Sofonisba um Aufschub gebeten: „Es würde ihren Ruf schmähen, wenn sie mit solcher Hast ihren ersten Gemahl verliesse." [2]) Dann bliebe keine andere Wahl, als die Gefangenschaft. So wäre denn die Vermählung durch einen Priester vollzogen worden. Lelio beklagt Massinissa's Uebereilung; da tritt ihm dieser selbst entgegen. Lelio stellt sich, als wisse er von nichts. Ein trefflicher Zug, echt römisch und, was mehr werth ist: dramatisch, indem das Gespräch dadurch Wärme und Charakter bekommt. Massinissa erkundigt sich nach Scipio. Lelio benachrichtigt ihn, der Oberfeldherr sey eben eingetroffen, und er, Lelio, komme, um ihm die Gefangenen zuzuführen, darunter auch die Sofonisba. Das wird nicht angehen, meint Massinissa. Lelio fragt: Warum nicht? Nach einigen ausweichenden Gegenreden erklärt Massinissa: Sofonisba, die früher bereits mit ihm verlobt gewesen, sey nunmehr seine Gattin. Lelio kennt sie nur als Gemahlin des Siface. „Nicht dessen Gattin mehr," ruft Massinissa, da er sich mit ihr eben feierlich vermählt. Lelio stellt ihm die Unbesonnenheit seines Handelns vor:

---

1) C. Laelius, Mitfeldherr des Scipio und dessen Busenfreund. Cicero hat desshalb bekanntlich seine Schrift über die Freundschaft Laelius betitelt: Virtus Scipiadae et mitis sapientia Laelî. Hor. Sat. II, 1. v. 72.

2) Ma che sariale infamia, abbandonare
Sì tosto il preso suo primo consorte.

Zur Gattin nahmt ihr Sofonisba, eure
Todfeindin und jetzt kriegsgefangne Sclavin
Des römischen Volks, dem euer Reich ihr dankt?
Und die nehmt ihr zum Weib' und mitten im
Kriegslärm, und ohn' uns zu erwarten, und
Hochzeitet hier mit ihr in Feindesstadt? —
Davon blos hören müsst' euch schamroth machen.[1])

Massinissa setzt ihm sein früheres Verhältniss zu Sofonisba und die begründeten Ansprüche auf ihren Besitz auseinander. Sofonisba's Vater, Hasdrubal, habe ihm die Tochter zugesagt; der karthaginiensische Senat aber, um den Siface, der sich aus Verdruss darüber mit den Römern verbunden, auf ihre Seite zu bringen und von den Römern abzuziehen, die Sofonisba dem Siface vermählt. Lelio schickt Soldaten in den Palast, um die Königin herzuführen. Massinissa zu den Soldaten:

Dass Niemand von euch des Palastes Schwelle
Zu überschreiten wage, wenn er sie
Mit seinem Blut nicht färben will!
Lelio. O des Verwegnen! Glaubt ihr Widerstand
Zu leisten? im Kriegslager hier der Römer?
Massin. Ich darf nicht dulden, dass entrissen die
Mir werde, die mir theurer als das Leben.[2])

---

1) Presa avete per moglie Sofonisba;
Che v' è mortal nimica; e poscia è serva
Del popolo di Roma, il qual v' ha dato
Il Regno, e vi può dar cosa maggiore.
E questa voi sposaste in mezo l' arme,
Senza aspettarei e nel nimico albergo
Celebraste le noze[1]); oh non avete
Vergogna pur udendo raccontarlo?

2) Massin. Nessun di voi, che qui d' intorno ascolta,
Presuma porre il piè dentro la porta;
Che la faria del suo sangue vermiglia.
Lelio. O che arroganza! adunque voi credete,
Far resistenza al campo de' Romani?
Massin. Non posso sopportar, che mi sia tolta
Costei, che m' è più, che la vita, cara.

---

1) Zu den orthographischen Eigenthümlichkeiten des Trissino gehört auch die Vermeidung des Doppel-z.

Inzwischen ist Catone[1]) mit den Gefangenen eingetreten, wovon Livius zwar nichts meldet, so wenig wie von der Scene zwischen Massinissa und Lelio; was aber nicht verhindert, dass diese Incidenzen zu den glücklichsten, bewegtesten und römischbedeutsamsten des geschichtlichen Drama's der Romanen zu zählen. Catone versucht aus politisch-militärischen Gründen den Streit beizulegen. Er rathet Beiden zur Nachgiebigkeit und die Entscheidung dem Scipio anheimzustellen.[2]) Zu Massinissa sagt er:

> Ihr scheint mir völlig ausser euch zu seyn,
> Mich dünkt, dass eure Freund' ihr kränken wollt
> Und Stoff zum Lachen bieten euren Feinden.[3])

Massinissa und Lelio sind Beide damit einverstanden, den Scipio als Schiedsrichter zu wählen. Catone wünscht, bevor er mit den Gefangenen abzieht, dass Massinissa und Lelio sich die Hände reichen. Sie umarmen sich.[4]) Coro richtet Gebete zu

1) M. Porcius Cato Censorinus. — 2) Die Gesandtschaft nach Karthago (148 v. Chr.), um den Streit zwischen den Karthagern und König Massinissa zu schlichten, war das letzte Staatsgeschäft des Cato Censorinus. Sein berühmtes Caeterum censeo war die Frucht dieser Gesandtschaftsreise.

3) Cato. Voi mi parete fuor di voi medesmi;
E parmi, che cerchiate dar dolore
A i vostri amici, et a i nimici riso.

4) Es bedarf wohl keiner Erinnerung, dass diese Scenen des Dichters Erfindung sind. Bei Livius fand er nur die erste von Sofonisba an Massinissa gerichtete Ansprache. Der Geschichtschreiber erzählt[1]): „Als Massinissa in den Vorhof trat, kam ihm schon an der Schwelle Sofonisba, Gemahlin des Syphax, Tochter des Puniers Hasdrubal, entgegen, und da sie mitten in der Schaar von Kriegern den durch Waffen und übrige Tracht sich auszeichnenden Massinissa erblickte, hielt sie ihn für den König (was er auch war), fiel vor ihm nieder und sprach: „Völlige Gewalt über uns gaben dir freilich die Götter, deine Tapferkeit und dein Glück. Allein wenn eine Kriegsgefangene vor dem Gebieter über ihr Leben und ihren Tod ihre flehende Stimme erheben, wenn sie seine Knie, seine siegende Rechte berühren darf, so bitte und flehe ich bei der königlichen Hoheit, in der auch wir soeben noch gestanden sind, bei des Numiderstammes Namen, der dir mit Syphax gemein war, bei den Göttern dieser Königsburg, die dich unter besseren Vorzeichen hier aufnehmen mögen, als sie den Syphax von hier entlassen haben: gewähre einer Flehenden

1) XXX. c. 12.

Gott: Sofonisba möchte dem Massinissa erhalten bleiben. Von „Göttern" ist bei dem Coro nicht die Rede; immer nur von „Gott" mit dem Anruf: Signor.

Mit Scipio's[1]) Auftreten beginnt der vierte Act. Beim Erblicken des Syphax unter den von Catone ihm vorgestellten Kriegsgefangenen, erhebt Scipio Klage über die Wandelbarkeit der menschlichen Geschicke im edlen Tragödienstyl der antiken Bühne. Scipione fragt den Siface um den Grund seines Abfalls. Siface bezeichnet Sofonisba als diesen Grund, sich genau an die Worte haltend, die Livius seinem Syphax in den Mund legt, und die pathosvoller und tragödienhafter beim Geschichtschreiber klingen, als beim Dichter. Wir geben daher die Antwort des Syphax[2]), die sich der Leser selbst in die Verse des

---

die einzige Gnade, dass du über sie, als deine Gefangene, nach eigenem Willen verfügst und sie nicht in irgend eines Römers grausame Willkür kommen lassest. Wäre ich auch nichts weiter als des Syphax Gemahlin gewesen, so möchte ich mich doch lieber einem Numider und mit mir in demselben Afrika geborenen Manne, als einem Ausländer und Fremden zum Schutze anvertrauen. Was aber die Karthagerin vom Römer, was Hasdrubal's Tochter zu fürchten habe, siehst du. Kannst du sonst durch nichts Anderes mich retten, so rette mich durch den Tod vor der Willkür der Römer, ich bitte und beschwöre dich." Diese Anrede, wie man sieht, hat Trissino wörtlich in Versi sciolti gebracht. Das Weitere ist sein eigen. Von einer Erwiderung des Massinissa kommt bei Livius nichts vor. Der Geschichtschreiber fährt erzählend fort: „Sie (Sofonisba) war ausserordentlich schön und von blühender Jugend. Da sie also seine Rechte umfassend, nur dazu seine Zusage sich erbat, keinem Römer übergeben zu werden, und ihr Vortrag der Liebkosung näher kam, als der Bitte, so fühlte sich das Herz des Siegers nicht blos zum Mitleid hingerissen, sondern — wie denn die Numider alle Venusstürmer sind! — von der Liebe zu seiner Gefangenen gefesselt, und so bot ihr der Sieger, zur Versicherung seines Worts für ihre Bitte, die Rechte und begab sich (mit ihr) in die Burg." ...

1) Publius Cornel. Scipio Africanus d. Aelt. Für uns der grösste aller Römer, den die Kriegsgeschichte, wenn Grösse des Gegners und die Wichtigkeit des Sieges für die Wohlfahrt und Freiheit des Vaterlandes, nicht die Zahl der gewonnenen Schlachten den Ausschlag geben und als Maassstab dienen soll, auch in Bezug auf Feldherrengrösse über Julius Caesar stellen muss, der keinen Gegner, wie Hannibal, zu besiegen, und keinen so mächtigen Staat, wie Karthago, in den Staub zu brechen hatte, es sey denn sein eigener Freistaat Rom selber, was dem grossen Cäsar freilich vortrefflich gelang. — 2) Liv. a. a. O. c. 13.

Siface umjambiren mag: „Als ihn Scipio fragte: „Wo er doch hingedacht hätte, dass er nicht blos der Verbindung mit Rom entsagt, sondern ungereizt Krieg angefangen hätte", so gestand er zwar: „er habe gefehlt und unsinnig gehandelt, allein nicht dann erst, als er gegen das römische Volk die Waffen ergriffen habe, es sey nur der Ausgang seiner Raserei gewesen, nicht der Anfang. Da, da sey er unsinnig gewesen, da habe er Alles, was Gastfreundschaft und persönliches und staatliches Bündniss heisse, aus seinem Herzen verbannt, als er die karthagische Edelfrau in sein Haus gebracht habe. Durch diese hochzeitliche Fakel sey seine Burg in Flammen aufgegangen. Diese Furie und Pestseele habe durch alle mögliche Schmeichellockungen sein Herz umgekehrt und entfremdet, und nicht eher geruht, als bis sie ihm mit eigenen Händen die verruchten Waffen gegen den Gastgenossen und Freund angelegt habe. Doch in seinem Verderben und Unglück finde er darin einen Trost für seine Leiden, dass er eben diese Pest und Furie in seines allerärgsten Feindes Haus und Gemach übergegangen sehe. Und Massinissa sey weder klüger noch standhafter als Syphax, ja bei seiner Jugend noch unbehutsamer; wenigstens habe sie jener noch mit grösserer Thorheit und Unenthaltsamkeit, als er, zu seiner Frau gemacht." Hierzu bemerkt der Geschichtschreiber, in der Erzählung fortfahrend: „Da er dies nicht blos aus feindlichem Hasse, sondern auch aus Eifersucht, weil er seine Geliebte in den Händen des Nebenbuhlers sah, gesprochen hatte, so setzte er den Scipio in nicht geringe Verlegenheit" . . . Damit ist bei Livius die Unterredung zwischen Scipio und Syphax zu Ende. Trissino spinnt sie noch zu einem schicklichen scenischen Abschluss aus. Scipione bedauert die Lage des Siface. Dieser scheut den Tod nicht, wenn er nur durch Folter nicht entehrt würde. Scipione bedeutet den unglücklichen König, sich dergleichen Befürchtungen aus dem Sinne zu schlagen; lässt ihm die Ketten abnehmen und ihn in sein Zelt führen, wo er für die Tragödie verschwindet. Ob nicht gegen deren Forderung, eine so nahbetheiligte Person in die Katastrophe mitzuverflechten, mag dahingestellt bleiben. Scipione bespricht sich mit Catone wegen des Massinissa. Catone glaubt, dieser werde die Sofonisba aufgeben, wenngleich mit grossem schmerzlichen Widerstreben. Zu der folgenden, bedeutenden Scene

zwischen Scipione und Massinissa hat der römische Geschichtschreiber nachstehendes Contingent geliefert.

„Noch dachte er darüber nach, als Lälius und Massinissa dazukamen. Beide empfing er mit gleich freundlicher Miene, erhob sie vor dem ganzen Kriegsrathe mit auszeichnenden Lobsprüchen, führte dann den Massinissa auf die Seite, und redete ihn so an: „Ich glaube, Massinissa, dass du, in Rücksicht einiger guten Eigenschaften an mir, sowohl anfänglich in Hispanien zu mir gekommen bist, um Freundschaft mit mir zu stiften, als auch nachher in Afrika dich selbst und alle deine Hoffnungen meiner Treue anvertraut hast. Nun ist aber unter diesen Vorzügen, um welcher willen ich dir mag wünschenswerth gewesen sein, keiner, auf den ich so stolz sein möchte, als auf meine Selbstbeherrschung und Enthaltsamkeit. Ich wünschte, Massinissa, auch du hättest diesen deinen übrigen herrlichen Vorzügen beigelegt. Lange, lange nicht so viele Gefahren, glaube mir, drohen uns in unserm Alter von bewaffneten Feinden, als von den uns überall umringenden Lüsten. Wer diese durch seine Selbstbeherrschung gezügelt und gezähmt hat, der hat sich einen weit grössern Ruhm und Sieg erworben, als wir durch Besiegung des Syphax haben. Was du in meiner Abwesenheit tüchtig und heldenmässig gethan hast, habe ich mit Vergnügen erwähnt und nicht vergessen. Ueber das Andere will ich lieber dich selbst im Stillen nachdenken, als, wenn ich es zur Sprache brächte, dich erröthen lassen. Syphax ist unter Roms Götterleitung besiegt und gefangen worden. Folglich sind er, seine Gattin, sein Reich, seine Dörfer, seine Städte mit allen Einwohnern, kurz Alles, was dem Syphax gehörte, eine Beute Roms, und der König und seine Gattin, wäre sie auch nicht Karthagerin, sähen wir auch ihren Vater nicht als feindlichen Feldherrn, müsste doch nach Rom geschickt werden, und des Senats und römischen Volks Erkenntniss und Entscheidung müsste doch über die Frau ergehen, der man es nachsagt, sie habe einen mit uns verbündeten König uns abwendig gemacht und ihn voreilig in den Harnisch gejagt. Besiege dein Herz! Hüte dich, dein vielfaches Gute durch einen einzigen Fehler zu verunstalten und dir den Dank für so viele Verdienste durch eine grössere Verschuldung, als der Gegenstand dieser Verschuldung werth ist, zu verderben!"

Dem **Massinissa**, als er dies hörte, trat nicht allein Röthe in das Gesicht, sondern brachen auch Thränen hervor. Er versicherte, sich dem Willen seines Oberfeldherrn zu unterwerfen, und bat ihn, für sein unüberlegt gegebenes Wort so viel thun zu dürfen, als die Umstände erlaubten — denn er habe ihr versprochen, sie in keine andere Gewalt kommen zu lassen — und begab sich aus dem Feldherrnzelte verwirrt in sein Gezelt.

Trissino's **Scipione** leitet seine Unterredung nahezu mit denselben Worten ein, mit dem Beifügen:

> Das Uebrige mögt ihr mit euch bedenken
> Damit ich das Erröthen euch erspare.[1]
> Nur diess vernehmt noch: Sofonisba ist
> Roms Beute, über die zu schalten ihr
> Kein Recht habt. Drum ermahn' ich euch, sofort
> Sie herzusenden, weil nach Rom sie soll. . . .[2]

Massinissa rechtfertigt sich, dass er Sofonisba nicht aus Liebesbegierde sich angeeignet, sondern als seinen rechtmässigen Besitz, und erinnert Scipione an das ihm geleistete Versprechen, ihn in sein Eigenthum wieder einzusetzen:

> Doch wenn mein Weib ich nicht zurück erhalte,
> Auf welchen Gutes Rückerstattung darf ich hoffen?

Scipione kann nur seine Gründe wiederholen, selbst auf die Gefahr eines scenischen Uebelstandes. Jeden andern Beuteantheil möchte Massinissa ansprechen: er werde sich gern dafür beim Senat verwenden, aus Rücksicht auf die Verdienste des Königs der Massylier um Rom. **Massinissa** fügt sich mit Würde. Scipio werde sein Widerstreben gerechtfertigt finden, da er, Massinissa, der Sofonisba das Versprechen geleistet:

---

1) Das Livius ihm **nicht** erspart.

2) **Scip.** Il resto voglio poi, che fra voi stesso
Più tosto il ripensiate, che e a narrarlo
Vi faccia divenir vermiglio in fronte.
Questo vi dico sol, che Sofonisba
È preda de' Romani; e non potete
Aver di lei disposto alcuna cosa:
Però v' esorto subito mandarla,
Perchè convien che la mandiamo a Roma . . .

Sie niemals auszuliefern
An Wen es immer sey, dieweil er lebe. . . .
Scip. Traun, eine Antwort Massinissa's würdig!
Seht zu, wie ihr am besten es in's Werk setzt —
Kommt nur das Weib in unsere Gewalt.
Massin. Ich geh' hinein, und will bedenken, wie
Ich eurem Wunsch genüg', und meiner Treue.[1])

Der Coro, der beim Beginne des Gesprächs sich zurückgezogen hatte, um abseits und unbemerkt zu erlauschen, was Sofonisba betreffen könnte[2]), tritt jetzt wieder vor, und besingt die Macht der Liebe in Strophen, die Euripides nicht schöner hätte bilden und reimen können, wenn er italienisch gedichtet hätte. Doch hat Coro, wegen der Entfernung, nicht Alles deutlich vernehmen können; er weiss daher nicht gewiss, welches Loos der Sofonisba beschieden. Seltsames Versteckspielen eines Tragödienchors mit sich selber, um sich eine Ueberraschung für den fünften Act aufzusparen. Schon erblickt der Frauenchor einen Diener eine Becherschale zur Königin tragen, und wünscht, dass sie nicht Leiden, sondern Heilung daraus trinken möge. Livius erzählt die Katastrophe wie folgt:

„Nachdem er hier ohne Zeugen unter vielem Seufzen und Aechzen, was leicht von den um das Zelt stehenden Personen gehört werden konnte, eine lange Zeit zugebracht hatte, rief er zuletzt, nach einem ausgestossenen lauten Seufzer, einen seiner getreuen Sklaven, der, nach Königssitte, auf ungewisse Fälle Gift in Verwahrung hatte, hiess ihn eine Mischung davon im Becher zur Sophonisbe bringen und ihr dabei melden: „Massinissa würde ihr gern sein erstes Versprechen gehalten haben, wie er

---

1) — di mai darla
In potestà d' altrui, mentre che viva.
Scip. Questa riposta è veramente degna
Di Massinissa; or fate dunque come
Vi pare il meglio, parchè abbiam la donna.
Massin. Anderò dentro, e penserò d' un modo
Che servi il voler vostro e la mia fede.

2) Io mi dilungo, e quivi ni questo canto
Separata starò. per fin ch' io senta
Quel che si debbia far di Sofonisba.

als Gatte seiner Gattin schuldig sey. Da ihn aber die, welche die Macht dazu hätten, hierüber nicht verfügen liessen, so halte er sein zweites Versprechen, sie nicht lebendig in die Gewalt der Römer kommen zu lassen. Mit dem Gedanken an ihren Vater, als Feldherrn, an ihr Vaterland und zwei Könige, denen sie vermählt gewesen sey, möge sie sich selber berathen." Als der Bediente mit dieser Meldung und dem Giftbecher in der Hand zur Sofonisba kam, sprach sie: „Ich nehme es an als Hochzeitsgeschenk, das mir nicht unwillkommen sein darf, wenn er nichts Höheres als Gatte der Gattin gewähren konnte. Das jedoch melde ihm, ich würde eines schönern Todes gestorben seyn, wenn ich mich nicht bei meiner Leiche noch vermählt hätte."

Eben so muthvoll als sie diess sprach, nahm sie den Becher und trank ihn, ohne das mindeste Zeichen von Bangigkeit, unerschrocken aus. Als diess dem Scipio gemeldet wurde, liess er aus Besorgniss, der rasche junge Mann möchte sich in seiner kranken Stimmung etwas anthun, ihn sogleich zu sich rufen, wo er bald ihn tröstete, bald ihm darüber, dass er eine Unbesonnenheit durch die andere habe gut machen wollen und die Sache ohne Noth verschlimmert habe, einen gelinden Verweis gab. Am folgenden Tag bestieg er, um ihn von der gegenwärtigen Gemüthsbewegung abzulenken, die Feldherrnbühne und liess zur Versammlung rufen. Hier redete er den Massinissa zum erstenmal als König an, beehrte ihn mit ausserordentlichen Lobsprüchen und beschenkte ihn mit einem goldenen Kranze, einer goldnen Opferschale, einem Staatssessel, elfenbeinernen Stabe, gestickten Oberkleide und gepalmten Unterkleide. Er fügte noch die ehrenvollen Worte hinzu: Es sey nichts prächtiger als ein Triumph bei den Römern, und für die Triumphirenden kein ehrenvollerer Schmuck als dieser, dessen das Römervolk den Massinissa, als den einzigen Ausländer, für würdig halte. Hierauf lobte er den Lälius ebenfalls, und beschenkte ihn mit einem goldenen Kranze; auch die übrigen Helden des Heeres wurden, jeder nach seinem geleisteten Dienste, beschenkt. Diese Ehrenbezeigungen beruhigten des Königs Herz und erhoben ihn zu der Hoffnung, nun bald nach Entfernung des Syphax ganz Numidien zu besitzen."

Ein Diener fordert die „klagereichen Frauen" (donne dolenti) im Namen der Königin auf, sie nach dem Tempel zur Opfe-

rung zu begleiten. Die Frauen fahren fort, um das Geschick der Königin zu weinen. Eine Dienerin tritt jammernd aus dem Palast. Frag und Antwort in stichomythischer Wechselrede belehrt uns, dass die Königin im Sterben. Der Bericht ist 3½ Seiten lang, aber schön durch edle Einfachheit. Die Königin hatte sich festlich zum Besuche des Tempels angekleidet:

> So dass beim Anblick Jeder sagen musste:
> Nie hat die Sonne Schöneres geschaut.[1])

Da trat, berichtet die Botin weiter, ein Diener mit dem von Massinissa gesandten Giftbecher ein, und meldet der Königin die Worte Massinissa's aus Livius: „Da er ihre erste Bitte nicht erfüllen konnte, erfüllt er ihre zweite.“ Sie nahm das Gefäss in Empfang, ging aber erst, bevor sie es leerte, in den Tempel, ihr Blumenopfer zu verrichten, und für ihr Kind, den einzigen Sprössling ihrer Ehe, zu beten. Hierauf begab sie sich zurück in den Palast, ohne eine Gemüthsbewegung durch Blässe, Thränen oder Seufzer zu verrathen. Nahm aus einer Lade Decken von Seide und Linnen, und ersuchte ihre Frauen, sie nach ihrem Tode in diesen Hüllen zu begraben. Legte sich auf das Lager, liess sich das Kind bringen, und nahm von ihm herzbeweglichen Abschied; hierauf von den Frauen. Erhob sich und ging in eine Kapelle, um von Proserpina einen gelinden Tod zu erflehen. Von der Kapelle, wo sich die Königin eben befindet, will sie hierherkommen, um vom Frauenchor Abschied zu nehmen. Erminia, die vertraute Freundin, irre wie wahnsinnig umher mit Klage- und Jammerrufen. Coro beweint die hochbetagten Eltern der Königin. Nun tritt Sofonisba vor, mit ihrem Söhnchen auf dem Arme, und gefolgt von der wehklagenden Erminia. Sofonisba hat das Gift getrunken; wendet sich mit Abschiedsworten an den Frauenchor; nachdem sie der Erminia das Kind übergeben.

Sofon. Geliebtes Sonnenlicht, gehab dich wohl,
Und du auch süsse Heimath.
Noch einmal wollt' ich mich an eurem Anblick
Erfreuen, eh' ich sterbe.

---

1) Tal che a vederla ognuno aria ben detto
Ch' 'l sol non vide mai cosa più bella.

Erm. Und ich will euch begleiten, folgen euch
In's dunkle Reich der Schatten;
Nicht weilen hier in diesem öden Leben,
Nicht ohne meine Herrin.

Sofon. Oh mir, die Kräfte schwinden.
Schon fühl' den Tod ich nahen.

Coro. Unterstützt sie!
Ach Arme! Lasst sie ausruhn.
Bewegt sie nicht! Seht, sie erholt sich wieder.

Sofon. Ihr Frauen, ich verlass euch; lass zurück
Euch einem andern Herrscher,
Der wohl mit bessrem Glücke
Wird dieser Lande walten.
Doch nicht vergesst darüber unsre Liebe
Und gönnt ihr einen Seufzer
Zuweilen auch als freundlich Angedenken.
Ich bitte Gott, dass Ruhe euch hinieden,
Mein Tod, euch Allen, Ruhe bring' und Frieden.

Der Frauenchor gelobt ihr ein treues Andenken über das Grab hinaus, das er mit Blumen schmücken und mit Thränen benetzen werde. Hierauf wendet sich die Königin an Erminia, deren liebevoller Pflege sie ihr Söhnchen übergiebt.

Ermin. So glaubt ihr, leben könnt' ich ohne euch?
Gedenkt ihr, Grausame, nicht unsrer Liebe?
Wie oft nicht spracht ihr: wärt ihr Himmelskönigin,
Der Himmel wär' euch ohne mich zur Qual.
Nun wollt ihr hinziehn in ein andres Leben
Und mich zurück in ewigem Weinen lassen?
O nimmer soll diess, nimmermehr geschehen.
Denn folgen werd' ich euch, dess seyd gewiss.
Da, Grausame, da musstet ihr mich rufen,
Als euch das Gift gebracht ward, und auch mir
Davon die Hälfte reichen; dass vereint
Hinüber wir in's andre Leben gingen.
Doch da euch so zu handeln nicht gefiel,
Muss ich auf einem andren Weg euch folgen.
Denn nimmer soll man sagen, dass Erminia
Hier leben konnte ohne Sofonisba.[1])

---

1) Sofon. Cara luce del sole, or sta con Dio,
E tu, dolce mia terra,
Di cui voluto ho contentar la vista,

Sofonisba erwiedert, sie habe vom Gifttranke geschwiegen, um durch Erminia nicht in ihrem Entschlusse beirrt zu werden, denn der Edle müsse ehrenvoll zu leben, oder ehrenvoll zu sterben wissen. Erminia möchte sich ihrem Sohne erhalten, und Mutter-

---

Alquanto anzi ch' io mora.
Erminia. Voglio venir, voglio venire anch' io
O star con voi sotterra.
Non vo restare in questa vita trista
Senza la mia Signora.
Sofon. Ohimè non son più forte;
Già si comincia a vicinar la morte.
Coro. Sostenetela bene: ahi poverina,
Ponetela a sedere.
Non la movete, no, non la movete
Ecco, che pur le passa questo affanno.
Sofon. Donne, io vi lascio, e in man d' altro Signore
Che con miglior fortuna
Forse governerà questi paesi.
Pur non vi spiaccia ricordarvi alcuna
Volta del nostro amore,
E di qualche sospiro esser cortesi.
E priego Iddio, che la mia morte poi
Rechi pace, e quiete a tutte voi ....
Ermin. Adunque lassa voi pensate, ch' io
Mi debbia senza voi restare in vita?
Crudele, or non sapete il nostro amore,
E quante volte ancor m' avete detto,
Che se voi su nel ciel fossi Regina,
Lo starvi senza me vi saria noja?
Or vi pensate andare ad altra vita
E me lasciate in un continuo pianto.
Non sarà questo, no, non sarà questo,
Percio che al tutto ne verrò con voi
Ben dovevate ben chiamarmi alora,
Crudel, quando il veneno vi fù recato;
E darmi la metà, che morte insieme,
Alor saremmo in un medesimo punto,
E gite in compagnia ne l' altra vita.
Ma poi, che questo a voi non piaque fare,
Troverò un' altra via da seguarvi,
Perche non voglio mai, che s' oda dire,
Erminia è viva senza Sofonisba.

stelle bei ihm vertreten. Erminia gelobt, ihr Vermächtniss heilig zu achten. Diese schöne, im Style des Euripides gehaltene Scene leidet auch an dessen Mängeln. Die Rührungsmomente wiederholen sich und schwächen dadurch die Wirkung. Nach einer in kürzern Klagergüssen sich bewegenden Wechselrede zwischen Erminia und Sofonisba, sinkt diese sterbend zurück in den Sessel. Frauen tragen sie in die Vorhalle. Erminia fährt auf in Jammerklagen:

> Warum brichst du nicht, Herz?
> Warum hältst du die Seele fest, die zähe?
> Zerschmilzt vor Leid und Schmerz
> Nicht dieses Fleisch und löst sich auf in Wehe?
> Ein Sturz von solcher Höhe
> Zerschmettert mich und reisst mich abgrundwärts.[1])

Massinissa's Erscheinung bricht die tragische Spitze ab, statt diese zu seyn. Er giebt vor, dass er nur die Dunkelheit abgewartet, um die Königin nach Karthago zu schicken, auf jede Gefahr hin. O des saumseligen Retters, nachdem er ihr das Gift geschickt, und inzwischen Maassregeln trifft, ohne die Königin davon zu benachrichtigen; ohne sie zu sprechen! Er verlangt, die Königin noch einmal zu sehen. Die Vorhalle öffnet sich; die Leiche wird enthüllt. Massinissa ist dieser Situation nicht gewachsen. Er ordnet das Begräbniss an und allgemeine Trauer. Dass Karthago's letzte Ehre in dem Befreiungstode dieser Fürstin gerettet ist, kommt ihm nicht zum Bewusstseyn. Wie durfte er an eine andere Rettung denken? Und gab ihm diese die Liebe ein, und stand ihm seine Liebe höher, als das grosse Motiv, wofür die Königin starb, warum schickte er ihr den Giftkelch? Dieses schwankende Pathos raubt dem Massinissa den antiken

---

1) Erm. Ohimei, ben son venuta
Nel peggior stato, che mai fosse al mondo.
Corpo, a che non ti schianti?
A che non lasci st' anima tenace?
A che in sospiri e pianti
La carne, e 'l spirto omai non si disface?
Sì d' alto è la caduta,
Che la ruina mia non truova il fondo.

Charakter und schwächt ihn ab zu einem Liebeshelden gewöhnlichen Tragödien-Styls. Auch musste Scipio vor die Leiche treten, und die Tragödie schliessen, grossgesinnt; als Römer von dem Tode sich erschüttert fühlen und die Hoheit dieses königlichen Frauengeistes ehren. Gleichwohl hat diesen Stoff kein anderer Dichter so ebenbürtig behandelt, wie Trissino. Seine Sofonisba ist die tragisch-edelste Heroine des classisch-romanischen Theaters. In der Katastrophe umweht sie zuweilen ein Abglanz Sophokleischer Tragik. Wenn sich die Tragödie nicht bis zur vollen Grösse des antiken Pathos erhebt, so verschuldet diess die forterbende, der modernen classischen Tragik innewohnende Grundschwäche: die Conflicte des persönlichen und öffentlichen Lebens, der individuellen Leidenschaft und der Staatsmächte, nicht bis zu vollkommener gegenseitiger Vernichtungssühne zu entfesseln. Das nationale Motiv, das beim römischen Geschichtschreiber der Springpunkt der Katastrophe ist, in unserer Tragödie wird es von einer flüchtigen Herzensangelegenheit aufgesogen, und die Vaterlandsliebe, die, von dem Feuerhauch der geschlechtlichen oder ehelichen Liebesleidenschaft durchglüht, zu einer Katharsis der grossen geschichtlichen Völkerfehde entbrennen sollte, sie erlischt in eine Palast-Katastrophe, die noch obendrein der Urheber, dem mittlerweile ein anderes Auskunftsmittel, leider nur zu spät, eingefallen, wieder rückgängig zu machen herbeieilt. Die Ausstellungen, welche, neben den überwiegenden und wohlverdienten Lobpreisungen, Trissino's Sofonisba, namentlich von der italienischen Kritik, erfuhr, betrafen durchweg Formenfehler, Verstösse gegen die kahle dramatische Technik; gegen die Stellungen und die Faltenlage ihrer kunsttheoretischen Modellpuppe, den ästhetischen Gliedermann. Von jenem organischen Grundschaden, den wir eben bezeichnet, und woran die ganze modern-classische Tragödie mit seltenen Ausnahmen krankt, hatte die italienische, die romanische Kritik überhaupt, kein Bewusstseyn, keine Erkenntniss. Die antike Tragödie, die sie nachzuahmen sich um die Wette beeiferten, war eben auch für die ästhetische Kritik von ihrer ursprünglichen Höhe, auf welcher sie eine grosse poetische Staats-Katharsis vollzog, zu einem blossen Hof-Divertissement herabgesunken. Beabsichtigen denn nicht dasselbe auch unsere Kunstlehren vom selbstzwecklichen Schiboleth des Allgemeinmenschlichen,

des reinen Kunstgenusses? Jene Forderung, die in letzter Zeit ein deutscher Kunstprofessor und Historiker, gelegentlich einer politischen Frage, als leitenden Grundsatz öffentlich aufstellte: Es sey die Pflicht eines jeden Patrioten, die Leiter der Regierung, bezüglich jener Frage, unter allen Umständen, mit Wonne, mit Begeisterung, wo möglich mit „klingendem Spiel" im —; diese Forderung bildet, mehr oder weniger verblümt, auch den leitenden Gedanken der Kunsttheorie solcher Aesthetiker, und ist die einzige Tendenz- oder Grundidee, welche sie als kunstberechtigt im Drama erachten, und mit Rücksicht auf welche sie, als dramatische Preisrichter, ihr Votum abgeben.

Um einige der Bemängelungen der italienischen Kritik, in Bezug auf Trissino's Sofonisba, unserer Erörterung anzuschliessen, wollen wir das Gutachten eines der berufensten italienischen Literatoren, des Corniani, anführen. Im Widerspruch zu Scipio Maffei's Ansicht[1]: „dass Trissino's Sofonisba die erste Stelle unter allen jenen Tragödien einnimmt, welche nach der Wiedergeburt der schönen Wissenschaften in einer neuern Sprache erschienen[2]), tadelt Corniani[3]) an Trissino's Sofonisba, „dass sie zu treu die griechische Tragödie copire." Wie wenig treu im Kern und Wesen sie diese nachahme, haben wir oben angedeutet. „Sofonisba, heisst es weiter, ermangelt aller Kunst, Kraft, aller Würde der Charaktere, und alles Pathetischen in den Situationen." [4]) Ein höchst ungerechter Vorwurf der nur die Blössen des Kritikers aufdeckt. „Man sieht nur", fährt der italienische Zoilus fort, „die Erniedrigung des Schmerzes.[5]) Von Anfang bis Ende hört man nichts als Achs und Wehs (strida e oimè)." Mit naiver Bissigkeit, die nur aus provincieller Scheelsucht bei diesem sonst schlagfertigen Urtheiler sich erklären lässt, bemerkt Corniani dabei: Trissino habe jene Scene im frischen Schmerz über den Verlust

---

1) Pref. zu seinem Teatro italiano t. I—III. Veron. 1728. t. I. — 2) Unter Beschränkung auf die classischen Tragödien der romanischen Sprachen, theilen wir die Ansicht des gelehrten Verfassers des grossen Werkes, Verona illustrata, und der werthvollen Tragödie, Merope, die auch den deutschen Leser durch Lessing's meisterhaften Vergleich mit Voltaire's Merope (Hamb. Dramat. St. 45.) bekannt ist. — 3) I secoli t. V. p. 181. — 4) Non v' ha nella Sofonisba artificio, forza, dignità di caratteri, e patetico di situazioni. — 5) Non si vide que l' avvilimento del dolore.

seiner ersten Frau geschrieben. Welcher Seitenhieb mit dem dente obliquo, versetzt von einen hämischen Dottore aus der Commedia dell' Arte! „Dem Styl", krittelt Corniani weiter, „fehlt es an Schwung und Adel. Es wimmelt im Stücke von vertraulich-prosaischen Redensweisen"[1]) u. s. w.

Zu Corniani's Urtheil bildet das kritische Votum des französischen Literarhistorikers, Ginguené[2]), einen pikanten Gegensatz. „Die Fabel, sagt der Franzose, ist geschickt durchgeführt; sie schürzt und entwickelt sich mit vieler Natürlichkeit; die Incidenzen entspringen gleichsam freiwillig eine aus der andern (comme spontanément), bis zu jener wahrhaft tragischen „Knotenlösung, wo der Dichter, nach dem Beispiel der Alten, Alles zu vereinigen gewusst hat, was geeignet ist, Mitleid zu erregen. Die Regel der drei Einheiten ist streng beobachtet (für den Franzosen die Nagelprobe!); die Charaktere sind sämmtlich dramatisch, und heben sich gegenseitig auf natürliche Weise ab. Sophonisbe ist besonnen („sage"), gottesfürchtig und bescheiden; Massinissa kühn und feurig; Scipio edel, zurückhaltend (réservé) und staatsmännisch (politique); Laelius zeigt Seelengrösse; Cato spricht und handelt als wahrer Römer; Syphax behauptet seine Würde im Unglück; Herminie ist voll zärtlicher Hingebung für Sophonisbe; der Chor endlich erscheint so, wie ihn Horaz vorschreibt, und wie ihn die griechischen Tragiker behandeln." Letzteres dahingestellt, kann man in allen andern Stücken der einsichtsvollen und gerechten Anerkennung des französischen Kritikers nur beistimmen. Daneben nimmt sich die wegwerfende Leichtfertigkeit, womit unser berühmter Dramaturg A. W. v. Schlegel diese Tragödie abfertigt, aus, wie die Kritik eines frivolen französischen Kammerjunkers, der bei einer partie fine mit seiner standesmässigen Unbelesenheit kokettirt. „Als das erste regelmässige Trauerspiel", schreibt unser chevaleresker Dramaturg, „wird gewöhnlich die Sophonisbe des Trissino aus dem Anfange des sechzehnten Jahr-

---

1) Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri.
Und der Tragödienheld klagt meist in gewöhnlicher Sprache.
(Hor. A. P. v. 95.)

Diese Lehre hätten sich auch die italienischen Tragödien, die der Sofonisba folgten, besser merken sollen! — 2) Hist. lit. d' It. VI. p. 33.

hunderts genannt. Ich kann mich nicht rühmen, diese literarische Merkwürdigkeit gelesen zu haben, doch kenne ich den Verfasser selbst als einen geistlosen Pedanten"[1] ... Ein so futiler windbeutlerischer Kritiker gilt noch heute für die erste Autorität in der dramaturgischen Kritik. Eine Schoosäffin von Salonkritik, die in dem Harnisch des gewaltigen Gottesstreiters für die Wahrheit der Kritik — für ihn die Kritik der Wahrheit — die in Gotthold Ephraim Lessing's gefeiertem Brustpanzer ihre Jungen warf! — Trissino's Sofonisba erschien bereits 1560 zu Paris in französische Prosa übersetzt von Mellin de St. Gelais. Eine französische Uebersetzung in Versen von Claude Mermet erschien Lyon 1585. Montchrestien, den Ginguené einen elenden Dramatiker nennt, Nachfolger des Jodel und Garnier, denen er bei weitem nicht gleichkomme[2]), gab 1600 eine Sophonisbe heraus unter dem Titel: La Charthaginoise ou la Liberté. Nicolas de Montreux eine Sophonisbe in fünf Acten ohne Sceneneintheilung 1601. Mairet, der Vorläufer des „grossen" Corneille, führte 1634 eine Sophonisbe mit grossem Erfolge auf, drei Jahre vor dem Cid des Pierre Corneille, gen. Le Grand. Bei Mairet fällt Syphax in einer Schlacht. Sein Massinissa, stürmischer Liebhaber der Sophonisbe, ist energischer und ungestümer als der Massinissa des Trissino. Mairet's Massinissa tödtet sich beim Anblick von Sophonisbe's Leiche. Der Geschichte einen Schlag ins Gesicht, aber jedenfalls ein besserer Tragödienschluss, als der in Trissino's Sofonisba. Von der Sophonisbe des grossen Corneille bemerkt Ginguené, dass sie eine der Verirrungen dieses grossen Mannes sey. Vielleicht wird uns die von diesem Tragiker unzertrennliche „Grösse" als eine der grössten Verirrungen der dramatischen Kritik der grande nation erscheinen. Corneille verwickelt den Stoff nach seiner Weise durch eine Nebenintrigue, die von einer Rivalin der Sophonisbe, der Königin Eryxe von Gaetulien (Gétulie), ausgeht, welche den Massinissa liebt. Corneille lässt die beiden Frauen sich gegenseitig mit Sticheleien und Koketterien necken, die sich zu einer Tragödie verhalten, wie Stecknadeln zu Melpomene's Dolch. Ferner schwankt Sophonisbe mit ihrer zwischen Syphax und Massinissa getheilten Liebe hin und

---

1) A. a. O. II. S. 31. — 2) Ging. a. a. O.

her; einem Syphax noch dazu, der eine Vogelscheuche, ein Strohmann, der als eine vollständig lächerliche Figur erscheint. Dieselbe Stellung hat Massinissa der Eryxe gegenüber, mit der er nicht weiss, was er anfangen soll. Scipio vertröstet die Eryxe bis nach Sophonisbe's Gifttrank, da Massinissa, der sie jetzt nicht mag, sich, faute de mieux, vielleicht entschliessen könnte, sie nachträglich zu heirathen. So endigt die „Tragédie" des grossen Corneille. Von allen Tragikern hat keiner nach so verkehrten und grundfalschen Begriffen vom Tragischen seine Meisterstücke gearbeitet, wie der grosse Corneille; keiner seine Tragödien auf einer hohleren Grundlage aufgeführt, als die Katharsis-Theorie, worauf dieser Nationalgötze der gallo-fränkischen Tragik, die römisch-spanischen Schlösser seiner Staatsactionen thürmte.

Voltaire, der in seiner Vorrede zur Sophonisbe des Corneille den Stoff, weil derselbe nur eine Katastrophe zulasse, für unbrauchbar erklärt hatte, glaubte, wie Ginguené sich ausdrückt, noch in seinem hohen Alter eine Ehrenrettung dem Massinissa schuldig zu seyn, der bei Corneille eine so elende Rolle spielte. Voltaire dichtete denn auch eine Sophonisbe, die zuerst unter dem Titel: „Sophonisbe de Mairet réparée à neuf" erschien. Also Mairet's ausgebesserte Sophonisbe, worin dessen Motive, die Charaktere in ihren Grundzügen, der Scenengang, die Katastrophe, insbesondere die historisch-polemischen Diatriben gegen die Römerpolitik beibehalten, und aus Mairet's Versen, die durchweg komisch wirken, in elegantere, kunstgerechtere, der Hoftragik würdigere Alexandriner umgestutzt wurden, „réparés à neuf.". Immerhin kommt diese, von Mairet zuerst versuchte Behandlung des Stoffes einer wahrhaften Sophonisbe-Tragödie noch am nächsten, insofern hier doch das Pathos des grössten Völkerconflictes, worauf oben hingezielt worden, mit den persönlichen Leidenschaften zusammentrifft; wenn gleich mehr äusserlich, als rhetorische Verbrämung und Faltenwurf der tragirenden Toga; nicht innerlich verwebt als Kette und Einschlag; nicht durchwirkt die goldenen Fäden, wie in einem prächtigen Staatskleide, zu poetischem Bildwerk und poetischen Symbolen; nicht eingetaucht in den Purpurkessel dieser Blutpolitik, und nicht durchtränkt das Gewebe mit der imperatorischen Schlächterfarbe, mit dem triumphalen Scharlach gebrochener Fürstenherzen und zertretner Völker. Eine Liebestragik von

dieser politischen Purpurtouche, von ächter, doppelter Tränkung: mit der Farbenröthe der individuellen und der grossen Staatskatastrophen, eine Liebestragik, wie in Antonius und Cleopatra z. B., kann man von der romanisch-classischen Tragödie nicht erwarten. Wir erwähnten auch nur dieser Sophonisben-Dramen als Nachtrag zu Trissino's Tragödie, um dieselben damit als abgethan für uns und erledigt zu betrachten. Blos Alfieri's Sofonisba (1787) behalten wir uns noch vor, um der Kritik willen, welche der Dichter selbst von seiner in den Motiven abweichenden, auf den Kothurn der Grossmuths-Tragik gestellten Tragödie gegeben.

Der nächste Bewerber um die Lorbeerkrone der classisch-italienischen Tragödie ist

Giovanni Rucellai,

Dichter der Tragedia Rosmonda.

Giovanni's Vater, Bernardo Rucellai (geb. 1449), hatte sich im Alter von 17 Jahren mit Nannina de' Medici, der Schwester des grossen Lorenzo de' Medici, vermählt, die ihm den Giovanni 1475 zu Florenz gebar. Aus Giovanni's Jugendjahren wissen wir nur so viel, dass er Philosophie unter Catanni da Diacetto studirte. 1515 finden wir ihn in Rom, wo er am Hofe seines Vetters, Leo X., eine hohe Stellung einnahm. Er begleitete den Papst nach Bologna, wo die berühmte Conferenz zwischen Leo X. und Franz I., König von Frankreich, stattfand, dem Sieger von Marignan, damals 21 Jahr alt. Bekanntlich hatte diese Conferenz die für die Kirche so vortheilhafte pragmatische Sanction zur Folge. Auf dem Wege nach Bologna verweilte der Papst einige Tage in Florenz. Bei dieser Gelegenheit liess Rucellai ihm zu Ehren seine Tragödie, Rosmonda aufführen (Anfangs Nov. 1515). Die Vorstellung fand in Rucellai's berühmten Gärten, Orti Oricellarii, statt, welche mit der Geschichte der Philosophie, Poesie und schönen Wissenschaften Italiens in jener Zeit so verwachsen waren, wie die Baumgänge der Akademie zu Athen mit der Philosophie des Platon; wie die Gärten des Epikur mit dessen Glückseligkeitslehre. Gleichwie im Zaubergarten der Blumenfee aus Blumenkronen Nymphen- und Genienköpfe hervorspriessen, so wuchsen in den Orti Oricellarii auf allen Sträuchern und Büschen Gelehrtenköpfe, worunter auch manche Genien. Hier jagte sich

Apollo mit der Daphne den ganzen Tag umher, und umarmte alle Fingerlang einen Lorbeerbaum. Hier spielten die Neun Musen Kegel mit der Platonischen Akademie, und abwechselnd Federball oder Blindekuh. Hier fand man Akademiker aus allen Zweigen der Wissenschaften in Bäume verwunschen und verzaubert; nur floss bei der geringsten Verletzung, statt Blut, Tinte. An Stelle von Hamadryaden hatte jeder Baum einen Professor oder Schutzgott, wie auf Universitäten in jedem Katheder sein Schutzgeist steckt, welcher, als Geist, in der Regel dem dürren Holze des Katheders so genau entspricht, wie die Hamadryade dem grünen Holze ihres Baumschlags. Fachgelehrte sah man hier ins Holz der Schlagbäume wachsen, angestrichen mit ihren Landesfarben.

Dass gleichzeitig mit Rucellai's Rosmonda auch Trissino's Sofonisba vor Papst Leo X. gespielt wurde, ist zweifelhaft, wie deren Aufführung überhaupt. Als Gouverneur von Schloss St. Angelo in Rom, wozu ihn sein päpstlicher Vetter Clemens VII. ernannt hatte, schrieb Rucellai daselbst sein berühmtes didaktisch-landwirthschaftliches Gedicht Le Api, „Die Bienen“; ein Musterpoem in seiner Art, wie die Coltivazione des Alamanni. In dieselbe Zeit fällt auch Rucellai's zweite Tragedia: Oreste. Ende 1525 oder Anfang 1526 wurde Rucellai von einem hitzigen Fieber befallen, das ihn in wenigen Tagen hinraffte. Er starb zu Rom im 49. Jahre seines Alters.

Die Fabel zu seiner Tragödie Rosmonda nahm Rucelai aus des Paulus Diaconus' Geschichte der Lombarden, verfuhr aber mit dem Stoffe ganz willkürlich. Nach P. Diaconus führte Alboin, König der Longobarden Krieg mit den Gepiden[1]), deren König, Cunemundo, er tödtete und dann dessen Tochter, Rosmonda, heirathete. Von Narses eingeladen, fiel Alboin in Italien ein, belagerte und eroberte Pavia. In Verona veranstaltete Alboin jenes Gastmahl, an welchem er seine Gemahlin Rosmonda aus dem Schädel ihres Vaters zu trinken zwang. Darüber empört, trug sie einem ihrer ergebenen Mannen, Namens Elmigius, auf,

---

1) Ein gothischer Volksstamm, seit dem 5. Jahrh. in Dacien ansässig, und von den Longobarden in Panonien vernichtet (Jorn. de Reb. Getic. c. 1.).

den Alboin zu ermorden, was denn auch ein Mitverschworener, Peridaeus, ausführte, der den König verrätherischerweise in dessen Gemach überfiel und niederstiess.

Rucellai macht sich eine eigene Völkerwanderung zurecht, — versetzt die Gepiden ohne Weiteres nach Italien und lässt sie von Alboin an den Ufern der Etsch besiegen. Rucellai nennt den Freund der Rosmonda Almalchide, der in Frauenkleidern sich in Albion's Palast einschleicht, den König überfällt, ihm den Kopf abschneidet, und diesen der Rosmonda zuschickt.

Ort der Handlung ist Verona, und der Scenengang wie folgt:

Erster Act. Rosmonda fordert ihre Amme (Nudrice) auf, mit ihr die Leiche ihres von Alboin, König der Longobarden, erschlagenen Vaters, Cunemundo, Königs der Gepiden, auf dem Schlachtfelde aufzusuchen und zu bestatten. Nudrice widerräth ihr das Wagniss. Rosmonda möchte sich lieber in ihr Land zurückziehen und mit Hülfe ihrer Bundesgenossen den Vater an seinem Mörder rächen. Diese Rache würde dem Schatten ihres Vaters eine grössere Genugthuung gewähren, als ein Begräbniss. Rosmonda beruft sich auf den Geist ihres Vaters, der ihr im Traume erschienen, und um die Bestattung seiner Leiche vor Sonnenuntergang sie angefleht, sie zugleich zur Flucht ermahnend vor seinem Mörder, Alboin, der sich ihrer bemächtigen wolle:

> Dass ich die fromme Grabespflicht ihm leiste,
> Darf nichts mich hindern, komme was da will.[1])

Die Amme entschliesst sich denn, die Gefahr mit ihr zu theilen, und begleitet sie zur Wahlstatt. Der aus Gepidischen Frauen bestehende Coro beginnt nun in dem Fahrwasser all' dieser Chöre nach dem Tact zu rudern, Betrachtungen anstellend über die Wandelbarkeit der menschlichen Dinge, denen wir uns mit gleichgefühlten anschliessen über die Unwandelbarkeit des Thema's dieser Männer- und Frauenchöre:

> Am besten gar nicht kindeln;
> Doch besser noch, zu sterben in den Windeln.[2])

---

1) Ma perch' i' facci le pietose esequie
Venga che vuol, ch' io non mi disconforto.

2) Felice è chi non nasce:
Ma più felice è quel che muore in fasce.

Der Eingang giebt den richtigen Ton für die Stimmung der Tragödie an: einen düster-schauerlichen. Wenn nur der Grundaccord nicht auch das Beste bleibt!

Zweiter Act. Die Bestattung ist im Gange. Von Alboin ausgeschickte Häscher, mit dem Führer Falisco, betreffen Rosmonda auf der That. Coro giebt ihr einen Wink. Rosmonda entgegnet:

> Lasst euch nicht bange machen,
> Denn einem muth'gen Tode
> Gebührt der Preis vor allen schönen Sachen.[1])

Dem Falisco gegenüber, bekennt sich Rosmonda zur That. Falisco befiehlt den Häschern, die Leiche wieder auszugraben, und den abgeschnittenen Kopf dem Könige zu bringen. Rosmonden heisst er, ihm zum Könige folgen. Sie erinnert ihn an die Wartung und Pflege, die er als verwundeter Krieger in ihrem väterlichen Hause erhalten, und bittet als Gegendienst um die Erlaubniss, ihren Vater bestatten zu dürfen. Falisco entschuldigt sich mit seiner Dienstpflicht. So möchte er doch wenigstens ihren Kopf für den ihres Vaters mitnehmen, bittet Rosmonda, und bedenken:

> Aus diesem (ihrem) Leibe könnten binnen Kurzem
> Gar viele Rächer unsres Bluts entspringen.[2])

Falisco kann nur zu Geduld und Nachgiebigkeit rathen, dem Sieger gegenüber, und nimmt Rosmonda, Amme, abgeschnittenen Vaterkopf, alles zusammen mit. Ist das die Rosmonda aus dem ersten Act? Diese hätte sich lebendig mit dem Vater zusammen begraben lassen, eh' sie dem Vater ein Kopfhaar hätte abschneiden lassen, geschweige den Kopf. Den Coro nimmt Falisco vorläufig nicht mit, da derselbe den Act zu schliessen hat

---

1) Però care sorelle
Siate costanti e forte;
Che generosa morte
Ha il primo loco fra le cose belle.

2) Di questo ventre
In brevissimo tempo nascer ponno
Molti vendicator del sangue nostro.

mit der stehenden Wehklage über den Unglückstag und ihre Dienstbarkeit. Aus der schweren Sorge um ihre Mädchenehre[1]) geht hervor, dass wir einen Gepidischen Jungfernchor vor uns haben.

Dritter Act. König Albuino wundert sich über das lange Ausbleiben des Falisco, und benutzt die Pause, zum Repetiren einiger Regierungsgrundsätze, um sich dieselben besser einzuprägen:

> Wer über Reiche herrschen will und Staaten,
> Der muss mehr Wüthrich seyn, als irgend Einer.
> Denn Grausamkeit erzeuget Furcht, und Furcht
> Gehorsam, ohne den sich nicht regieren
> Und herrschen lässt.[2])

Boten bringen Cunemundo's Kopf. Hocherfreut befiehlt König Albuino, den Schädel zu einer mit Goldblech überzogenen Trinkschale für Festgelage herzurichten. Er vernimmt mit äusserster Verwunderung, dass der Gepidenkönig begraben gefunden worden, und von seiner Tochter begraben. Falisco meldet die Gefangennehmung Rosmonda's. Albuino lässt sich den Hergang erzählen, und hört ihn mit grossem Vergnügen an. Nicht so der Zuschauer, der Alles mitangesehen. Rosmonda wird vorgeführt, begleitet vom Jungfernchor, der sich inzwischen als Mitgefangener eingestellt. Dass die Situation dieselbe ist, wie die der Antigone vor Kreon nach der Bestattung des Bruders, brauchen wir nicht erst in Erinnerung zu bringen. Um so weniger, da diess Rosmonda selbst thut, indem sie auf Albuino's Frage mit Antigone's Worten antwortet:

> Weit mehr musst' ich den göttlichen Geboten
> Des Herren, der die Welt beherrscht, gehorchen,
> Als deinem Machtbefehl.[3])

---

1) Pur ch' io salvi l' onore.

2) Chi vuol regger imperj, stati, o regni,
Gli bisogna esser sopra ogn' altro crudo.
Perchè da crudeltà nasce 'l timore,
E dal timor l' ubbidienza nasce,
Per cui si regge, e si governa 'l mondo.

3) Piuttosto alli divini alti precetti
Di quel Signor, che regge l' universo
Mi parve d' ubbidir, ch' al tuo decreto . . .

Der Kopf des Polyneikes betheiligt sich freilich nicht an der Situation bei Sophokles. Gleichermaassen verhält sich der Coro ganz wie in der Antigone. Albuino droht der Rosmonda, wie Kreon der Antigone: sie hinabzusenden zu den Ihrigen, nach denen sie Verlangen trage. Die Todesart müsse er sich indessen noch überlegen. Einstweilen lässt er sie von der Wache abführen. Falisco widerräth dem König, Rosmonda tödten zu lassen. Um seiner Theilnahme für Rosmonda den Anstrich von Ergebenheit für den König zu geben, schützt Falisco als Beweggrund seines Rathes die Rücksicht auf den Ruhm des Königs vor. Auch würde der König Rosmonda weit empfindlicher strafen, wenn er ihr das verhasste Leben schenke. Albuino gefällt der Rath. Er war ohnehin nicht recht Willens, das hübsche Mädchen tödten zu lassen (si bella giovinetta). Als kühner erfindungsreicher Staatsmann, geschickter Mädchen-Häscher und treuer Rathgeber der Krone, knüpft Falisco an die bella giovinetta den zweiten Rath an: Albuino möge Rosmonda zu seiner Gemahlin erheben, um das Reich der Gepiden mit guter Manier zu annectiren als geschichtliche Nothwendigkeit. Wie? — wundert sich Albuino — die Tochter meines schlimmsten Feindes? Falisco giebt ihm die politischen Vortheile der geschichtlichen Nothwendigkeit zu erwägen. In so zartem Alter sey die Fürstin noch bildsam wie Wachs in den Händen eines geschickten Gatten, auf den sie, einmal mit ihm vermählt, dem fait accompli zu gefallen, die früher ihren Vater gewidmete Liebe übertragen würde. Der König findet diesen Vorschlag nach seinem Geschmack, und ersucht Falisco, mit der Prinzessin darüber zu sprechen. Der König entfernt sich. Falisco lässt Rosmonda von Frauen aus dem Chor hereinrufen. Den übrigen Chorjungfrauen wird bänglich zu Muthe; die Partie will ihnen nicht recht zu Sinne.

Rosmonda erwartet mit Freuden die Ankündigung ihres Todes. Als sie von Falisco die Absicht des Königs erfährt, äussert sie den entschiedensten Abscheu, bei dem sie unerschütterlich verharrt, unbeschadet der Stichomythien, die sie sich gegenseitig ins Gesicht sagen, und der Aufzählung der Folgen, die Falisco's Stichomythien ihr zu Gemüthe führen. Doch will er ihr Bedenkzeit lassen, und zieht sich zu dem Zwecke zurück. Die Amme ist mit Rosmonda's Verhalten

nicht einverstanden. Diese aber hat auf alles Zureden nur die eine Antwort:

> Eh' mag die Erde mich verschlingen, eh'
> Ich diesem mich verbinde! Nimmer soll
> Mein Bett er theilen! [1])

Nudrice begreift nicht, wie sie dieses verhindern will. Besser, die Gemahlin eines Königs seyn, als die Concubine. Sie würde, wenn sie auf der Weigerung bestände, sich und ihre Frauen den grausamsten Todesqualen aussetzen. Endlich würde sie auch, als Gemahlin des Königs, erfolgreicher ihre Rache befriedigen können, denn als Sklavin. Dieser Grund giebt den Ausschlag. Die Amme theilt dem wieder eingetretenen Falisco die Einwilligung ihrer Herrin mit. Voll Freude darüber, ladet Falisco die Prinzessin ein, ihn zum Könige zu begleiten, da noch heute die Hochzeitfeier stattfinden soll. Rosmonda erbebt zwar gebührendermaassen über die schleunige Vermählung, fügt sich aber in ihr Schicksal. Coro dreht sich nach alter Weise im schauerlichen Kreise der ausgefahrenen Gleise aller Schlusschöre, mit Betrachtungen über Geschickeswechsel, zunächst in Bezug auf Rosmonda, dann im Allgemeinen in Bezug auf die Gewaltigen der Erde und ihrer Herrschermacht. Wobei jedoch die Gerechtigkeit verlangt, auch das Eigenthümliche an unserem Schlusscoro hervorzuheben, zunächst rücksichtlich seiner selbst: dass er nämlich der erste ist, der in reimlosen siebensylbigen Versen seine Weisheit verkündet; und dann im Allgemeinen mit Rücksicht darauf, dass dieser Schlusschor zum dritten Act von allen andern Schlusschören in dieser Tragödie überhaupt der beste ist, mit Ausnahme des letzten, welcher, vermöge dieser Eigenschaft, alle zusammen aus dem Felde schlägt.

Der vierte Act macht uns zuerst mit dem Gepiden Almalchide bekannt, Verwandten und Verlobten von Rosmonda, der aus Gepidia so eben eintrifft. Mit Entsetzen erfährt er Rosmonda's Schicksal vom Chor. Sein Schauder erreicht den höchsten

---

1) Prima la terra s' apra, e mi divori,
Ch' i' mi ritrovi mai congiunta a quello
Ei non giacerà mai nel letto mio.

Gipfel, als eine Dienerin von dem grauenhaften Trunke aus dem Schädel des Vaters meldet, wozu Rosmonda gezwungen worden. Auf Almalchide's Frage, was nachher geschehen, antwortet die Dienerin: Sie wisse nur, dass Rosmonda

Drauf mit dem Könige zu Bette ging.[1])

Almalchide verschwindet vor Verzweiflung. Rosmonda erscheint, den Schädelbecher in der Hand mit der Amme.

Rosm. O unglückselige Rosmunda! Was
Beginn ich nun? Ist diess das Haupt, das, würdig
Vor jedem anderen, geschmückt zu werden
Mit Gold und oriental'schen Edelsteinen,
Gesetze einst der ganzen Welt gegeben?[2])

Sie bittet die Amme um den letzten Liebesdienst: Ihre in der väterlichen Hirnschale gesammelte Asche mit den Resten des Vaters dem Almalchide in die Heimath zu bringen, und fällt dann ohnmächtig der Amme in die Arme. Diese ruft um Hülfe. Almalchide eilt herbei. Er mag nicht leben, wenn Rosmonda stirbt. Doch tödten müsse er zuvor den Wütherich. Die Amme, die immer abrathet, thut es auch jetzt, und wie in der Regel vergebens. Nachdem sie sich dessen vergewissert, übergiebt sie die ohnmächtige Königin den Frauen, empfiehlt ihnen Stillschweigen, und dass sie Jedermann unter irgend einem Vorwande vom Palaste ferne halten möchten, bis sie mit Almalchide wiederkehrt. Mit einem Chorgebet für die Königin und Almalchide schliesst der Act.

Der fünfte nur $2^1/_2$ Seiten lange Act ist schon darum ein Meisterstück. Eine Dienerin bringt der Königin, die sich mittlerweile erholt hat, gute Botschaft. Almalchide hat dem König Albuino den Kopf abgeschnitten, den er mitbringt. Ros-

---

1) Serva: Altro no so —
Ch' insieme con il Re andava al letto.

2) O misera Rosmonda! or che far deggio?
È questo 'l capo sopra ogni altro degno,
Che d' oriental gemme e d' oro ornato,
Dette un tempo le leggi a tutto 'l mondo?

munda, entzückt darüber, lässt sich die näheren Umstände erzählen: Almalchide, in Mädchenkleidung und Schleier, wurde von der Amme glücklich bis ins Schlafzimmer des Königs gebracht. Dieser schnarchte wie ein Walross oder wie Holofernes. „In tiefsten Schlaf versunken, wie sein starkes Schnarchen zeigte.“[1] Amme und Almalchide in Frauenkleidern bildeten beim Kopfabschneiden ganz die Gemäldeausstellungs-Gruppe von Judith mit ihrer Magd Abra im Zelte des Holofernes. Coro ermahnt die Könige, an Albuino ein Beispiel zu nehmen, wenn ihnen ihr Kopf lieb ist, und sie überhaupt einen auf die Welt mitgebracht haben. So endigt die Tragödie.

Die Gebrechen derselben liegen zu Tage. Vor Allem die wüste, barbarische Menschenfresser-Fabel, gräulicher schier als die des Azteken-Drama's Rabinal-Achi[2]), worin ein junger Häuptling aus der Hirnschale seines Vaters oder Grossvaters dem Sieger zutrinkt; nicht aber wie hier: eine junge Prinzessin, die beim Hochzeitsmahl, vor dem Beilager mit dem Kopfabschneider ihres Vaters, aus dessen Schädel ihrem Vergewaltiger einen Gesundheitstrunk auszubringen gezwungen wird! Dramatisch abschäulicher ist noch: dass sie gezwungen werden konnte; dass die in ihren Worten so hochgebahrende Heroine und Vater-Rächerin sich vergewaltigen lässt; als Braut an der Seite des Schlächters ihrer Königsfamilie und ihres Volkes dasitzt beim Gräuelmahl und dann ihrem Scheusal in die Brautkammer folgt. Denn dass sie sich davonstiehlt, um auf der Bühne — man weiss nicht ob vorläufig oder nachträglich — ihr Loos zu beweinen, ist ein dramatischer Fehler mehr. Wenn vorläufig: muss sich der Zuschauer über dieses Schwänzen der Brautkammer, auf dem Gange dahin an der Hand eines solchen Wütherichs, höchlichst wundern. Wenn nachträglich: muss sich der Zuschauer in die Seele dieser Heroine der Vater-Rache schämen, die den abgeschnittenen Kopf ihres Vaters durch eine Wehklage zu sühnen meint, die aller Scham den Kopf abgebissen. Vorläufig oder nachträglich — ihre Lage ist unter allen Umständen tragisch-lächerlich: in Bezug auf sie

1) — di più alto sonno addormentato,
Che nel mostrava il suo russar si forte.

2) Gesch. d. Dram. III. S. 595 f.

selbst; in Bezug auf den königlichen Kopfabschneider, der sie entwischen liess; zumeist aber in Bezug auf ihren Verlobten und Geliebten, den Almalchide, den sie mit dieser Lage überrascht. Die einzige Möglichkeit, ihre tragische Ehre rein zu waschen, war: Judith's Pallasch zu führen. Statt dessen lässt es Rucellai's Rosmunda auf den unvorhergesehenen, nicht im entferntesten in die Beziehungen ihres Racheplans mithineinspielenden Zufall ankommen, dass ihr Verlobter und Geliebter, ihr Almalchide, gerade in dem Momente sich einstellen würde, wo eine Judith noththut, die sie selbst zu spielen nicht das Herz hat. Wie ungleich dramatischer und tragödienhafter ist bei dem Geschichtschreiber, Paulus Diaconus, die Verschwörung Rosmunda's mit ihrem Liebhaber Elmigius, wodurch mindestens doch ein stetig durchgeführter Racheplan zum Ziele kommt. Fragen wir auch noch gar nach dem „leitenden Gedanken" in dieser Tragödie? dem kathartischen Schlussergebniss, nach der tragischen Moral der Fabel? Welcherlei Erkenntniss diese Tragödie bezweckt und zur Läuterung bringt? ob etwa die Erkenntniss: dass ein König dem andern nicht den Kopf abschneiden soll? Und wenn er ihn schon abschneidet, dass er es schicklicherweise am lebendigen Leibe bewerkstellige, nicht an der Leiche? Auch gut. Die Verbeispielung einer Leichenschändungsstrafe, zumal die Schändung der Leiche eines besiegten Königs, ist auch eine Moral; wofern diese Strafe nur dem Frevler zum Bewusstseyn kommt. Ist das aber bei Albuino der Fall? Er wird erzählungsweise abgestochen wie ein Ochse, und stirbt als solcher, er weiss nicht wie und warum. Das Innewerden der tragischen Vollstreckung von Seiten des Verbrechers, ob er die Schuld bereue oder nicht: darin liegt die tragische Lehre für den Zuschauer, dessen Furchtgefühl die Verstocktheit des Sünders zuweilen mit einem verstärkten Läuterungsschauer durchrieselt; wenn nur der Dichter es versteht, auch die Gewissensstarre als eine Wirkung seines Medusenschildes empfinden zu lassen, wie diess bei Macbeth z. B. der Fall. Daher sind auch, nebenbei bemerkt, die Judith-Tragödien in unsern Augen nur halbschürige, poetisch-schwache Tragödien, weil Holofernes darin ganz gemüthlich ins Jenseits hinüberschnarcht, besoffen en Schwein; in einem ewigen Todesrauschschlaf hinüber röchelt, um den ihn sein Publicum und sein Dichter nur beneiden können;

— besonders von der Hand einer Judith après Coup in diesen Todesschlaf versetzt, einer Judith, die mit ihrem Ehrenschänder — wenn bei einer solchen Bethulerin noch von einer Ehrenschändung die Rede seyn kann — die mit ihrem parforce-Buhlen sich in die Süssigkeit der Rache dergestalt getheilt hat, dass Er das Süsse der Rache genossen, und sie nur deren schale Hefen austrinkt.

Oder soll der gekrönte Leichenköpfer in Rucellai's Rosmunda seinen Standesgenossen die Lehre einschärfen, dass sie die Töchter ihrer um Krone und Kopf beraubten Gegner nicht heirathen sollen? Warum nicht, könnte der Sieger fragen, wenn die Tochter damit einverstanden? Warum nicht, wenn Ich, König Albuino, Königsleichenköpfer von Gottes Gnaden, der mit der Krone zugleich den Schädel dem Vater entrissen, wenn Ich beides mit der Tochter theile? und als Wahrzeichen der Gemeinsamkeit der väterlichen Krone einen gemeinschaftlichen Vermählungstrunk aus dem väterlichen Schädel mit ihr trinke? Ist dieses grossmüthige, wahrhaft königliche Umkehren des vae victis in sein Gegentheil nicht die bessere, die schönere, die beispielwürdigere Moral der Tragödie? Und ist die Warnung etwa nicht auch eine beherzigenswerthe Lehre, die allein eine Tragödie verdient — die Lehre: Es solle der Sieger beim Hochzeitsgelage sich keinen dermaassigen Affen antrinken, dass ihm auf seinen Gange nach dem Brautgemach die Braut abhanden kommt, ohne dass er es merkt? Wie? Das wäre keine kunstgerechte, tragödienwürdige Moral?

An all diese Fragen dachte die Literaturkritik bei der Würdigung von Rucellai's Rosmunda nicht, und liess es auch hier wieder bei Quisquilien und Kalmäusereien in Lob und Tadel bewenden. Insbesondere wird, verglichen mit Trissino's Sofonisba, der Styl in der Rosmunda gerühmt und bewundert. Rucellai, heisst es, erhob den tragischen Styl zu voller Wirkung. „Er verstand es, in der Diction prächtig, gross und ursprünglich zu seyn.“ 1) Pracht, Grösse und Ursprünglichkeit des Styls bei einem solchen Gehalt, und solcher Durchführung — als ob das Goldblech, womit Albuino den Schädel von Rosmunda's Vater füttern liess,

1) Teatr. ant. ital. II. Raggion. p. 25. Sappe esser nella dizione magnifico, grande, originale.

ihr den Trank hätte versüssen können. Ohne entsprechenden Inhalt ist der sogenannte Styl eine hohle Attrappe, ein Stein statt Brodes. Die Chöre des Rucellai sollen die des Trissino an „lyrischem Glanze“ weit übertreffen — dieser Glanz macht den tragischen Kohl nicht fett, und den tragischen Stiefel um keine Linie höher oder schmucker.

Die Lobpreisungen von Rucellai's zweiter Tragedia: Oreste [1]), können wir mit der Tragedia selbst, die eine nicht eben glückliche Nachbildung von Euripides' Iphigenia auf Tauris ist, füglich ignoriren. Bei einigen Abweichungen, die sich Rucellai gestattete, möchte man rufen: Altflicker bleibe bei Euripides' Leisten! Ein solcher Neulappen ist z. B. das Opfergewand, das Toas sendet, um welches sich Orestes und Pylades streiten. Jeder will es anlegen, weil der damit Bekleidete geopfert werden soll, während der Andere frei ausgeht. Ein so kindischer Wettstreit um ein Kleidungsstück, an dem Jeder von Beiden um die Wette zerrt, wie verträgt sich das mit dem Styl der antiken Tragödie und mit einer Situation wie diese? Glücklicher erfunden ist das Motiv: wonach im Augenblicke, da Ifigenia, nach Erkennung des Bruders, sich ihrer Freude überlässt, ein Bote von Toas eintrifft, der ihr den Befehl zuschickt, die Opferung zu vollziehen. Durch den plötzlichen Rückwurf aus dem höchsten Entzücken in den höchsten Schmerz kommt gleichsam eine Peripetie in die Katastrophe, die aber trotzdem nur als eine zusammenfassende Wiederholung der Pathosmomente erscheinen darf, welche die Situation vor und während der Erkennung bewegen.

Zur Ehre der beiden Erzväter der italienisch-classischen Tragedia, Trissino und Rucellai, sey noch der dauernden Freundschaft gedacht, welche die edlen Wettringer um den tragischen Lorbeer verband. Dem Trissino hatte Rucellai sein Poem Le Api gewidmet, und auch das Manuscript seiner zweiten Tragödie, Oreste, liess Rucellai, behufs kritischer Nachbesserung, dem Trissino als Vermächtniss zurück. Seinerseits gab Trissino als Zeichen seiner freundschaftlichen Gesinnung für den Kunstgenossen seinem Dialog über die italienische Sprache den Titel Il Castellano,

---

1) Von Marchese Scipione Muffei zuerst veröffentlicht in seinem Teatro Italiano, 1728. t. I, wo der Oreste auf Trissino's Sofonisba unmittelbar folgt.

den Rucellai, als Schlosshauptmann der Engelsburg (St. Angelo), damals führte.

Mit jeder nun folgenden Tragödie des 16. Jahrhunderts entfernen wir uns mehr und mehr von der gefälligen Einfachheit und dem Adel der Sofonisba, der ersten Musterform einer vom Geiste, sey's auch nur vom Schattengeiste der antiken Bühne, berührten Palasttragödie im Renaissance-Styl, als deren Schöpfer Trissino, und als deren geschmackvollster Vollender und Ausschmücker Racine zu betrachten. Mit jedem Schritte gerathen wir immer tiefer in die Barbarei der pseudo-classischen Tragik, der wüsten, zur Caricatur des griechischen Drama's verwilderten und von den Cinquecentisten zur äussersten Blut- und Gräuelfratze verzerrten Seneca-Tragödie, deren moderfeuchtes Grabgespenst wir dem Leichenschädel eines Gepidenkönigs eben entsteigen sahen, um dem Phantom, als hochgestelztem, mit Scepter und Krone, im Purpurmantel und auf dem Kothurn der Staatsactionen dahinschreitendem Spuk, in der Tragödie des Grossmeisters dieser Richtung, des grossen Corneille, wieder zu begegnen. Die Tragödie, vor der wir nun stehen, die Tullia des

Lodovico Martelli[1]),

fast könnte sie der genannte Grossmeister in seiner späteren Zeit gedichtet haben, wo derselbe einen Attila, einen Agesilas und mehr dergleichen Grossmeisterstücke auf die Bühne brachte, wovon jedes als das gespenstische Gerippe des Gepidenkönigs, nur ohne Scepter und Krone, ohne Purpurmantel und ohne die goldenen Sporen des Cid Campeador am spanischen Stiefel-Kothurn, statt dessen aber, wie der heil. Denis, mit dem eigenen Todtenschädel unter dem entfleischten Arm, über die Bretter schritt. Vielleicht hätte der jungverstorbene florentinische Tragiker, Lodovicó Martelli, der im 28. Jahre (1527), bald nachdem er durch seine Tragödie Tullia die grössten Hoffnungen erweckt hatte, sein junges Leben beschloss, vielleicht hätte er, wenn ihm ein längeres Leben wäre beschieden worden, im Widerspiel zu dem grossen Corneille, seine dramatische Laufbahn in fortschreitender Entwickelung mit Meisterstücken bezeichnet und beschlos-

1) Geb. zu Florenz 1499.

sen, nachdem er in seinem Erstlingsproduct, das auch sein einziges blieb, in der „Tullia“, die jugendliche Unreife ausgegohren. Doch lässt sich nicht verhehlen, dass die bedenklichen Fehler und Verirrungen, die uns in dieser Tragödie entgegentreten, nicht Fehler einer überwuchernden Schöpferkraft, nicht Verirrungen des Genie's sind; dass sie vielmehr den Mangel an ursprünglicher Erfindung, an poetisch-historischer Anschauung, an eigentlich dramatischem Talent und Beruf für die tragische Scene zur Schau tragen.

Die Wahl der Heldin, eines weiblichen Scheusals, das jeden Klassenschüler anschaudert, der die betreffenden Capitel in Livius [1]) als Pensum auszuarbeiten hat, schon die Wahl eines solchen Ungeheuers, das den Gatten zur Ermordung ihres Vaters aufstachelt, und über dessen Leichnam ihre Wagenpferde hinjagen lässt, — schon diese Wahl muss im Voraus gegen eine Tragödie verstimmen, deren Hauptfigur die Trägerin von Furcht und Mitleid seyn soll, und die beide Affecte in dem Abscheu, den sie uns einflösst, so vollständig erstickt, dass wir stumpf selbst gegen die Opfer ihrer Verruchtheit bleiben müssen. Gleichwohl liegt in jenem Herrscherhause der Tarquinier eine historische Vergeltungstragik, die ein Genie, ein Genieverwandter von Aeschylos oder Shakspeare, zu einem Cyklus, zu einer Trilogienfolge von Tragödien entwickeln könnte von der grossartigsten Furchtbarkeit und der erschütterndsten Wirkung. Gleichwohl treibt in jenem Königsgeschlecht ein Geist des Verderbens, ein Fluchgeschick, eine Raserei der Herrschsucht, eine Nemesis des entsittlichten, von der hochherrlichsten aller politischen Katastrophen erfassten und zermalmten Königthums: dass nicht sowohl der Anreiz, den ein jugendlicher, geniebegabter Dichter zu einer dramatischen Bearbeitung, gerade von diesem Geschichtsstoffe, gerade von diesem Theile der römischen Königsgeschichte, empfangen möchte, — dass nicht sowohl der Versuch, als die Unterlassung Wunder nehmen muss, die auffallende Erscheinung: dass bisher kein Tragiker von Allen die dazu berufen waren, in einem vom Geiste des Aeschylos oder Shakspeare bewegten Tragödiencyklus ein tragisches Gericht an dem Königsgeschlecht der Tarquinier vollzogen.

Wie tief unser Lodovico Martelli unter seiner Aufgabe

---

1) I. c. 46—49.

geblieben, in wie erschreckender Weise er sich in der Behandlung seines Stoffes vergriffen, zeigt nicht etwa die unverzagte Entfaltung des Schaudervollen, das von diesen Ungeheuern der Herrschsucht ausgeht; zeigt im Gegentheil die versuchte Abschwächung und Entnervung des Entsetzlichen, das diese immerhin grossartigen Verbrecher um sich her verbreiten. Und diese Abschwächung, diese Entnervung, durch welches Kunstmittel, welchen Kunstgriff wurde sie bewirkt? Durch die klagevollsten Mitleidsforderungen von Seiten der abscheuwürdigsten Verbrecherin, im Maasse der von ihr verübten Gräuel! Durch die aufdringlichsten Anmuthungen zu herzerschütterter Theilnahme für ihre Blut- und Schandthaten! Und was das Unglaublichste: durch den ganzen Aufwand von Erbarmungsmotiven, die Sophokles für die Leiden seiner Elektra in Bewegung setzt; seiner pflichtfrommen, sittenreinen, in namenlosem Kummer ob der Ermordung des Vaters, ob dem jahrelangen Ausbleiben des ferneweilenden, einziggeliebten Bruders, ob dem frevelvollen Uebermuthe des Mörders und der Zerrüttung des väterlichen Hauses durch ihre schadenfrohen Unterdrücker, sich verzehrenden Elektra! Diese Erbarmungsmotive zu Gunsten eines Scheusals aufgeboten, das der Auswurf ihres Geschlechts; das ein Ausbund von Klytämnestra, Goneril und Lady Macbeth in Einer Bestie! Kann das Mitleidsgefühl eine schmählichere Entwürdigung erfahren? Kann man die Perlen der tragischen Mitleidszähren einer grössern kromyonischen Sau [1]) vorgeworfen sehen, als eine solche Tullia ist? Von einem ähnlichen Mangel an historisch-tragischem Begriff, Sinn und Instinct, ja, um das Kind beim richtigen Namen zu nennen, von einem solchen poetisch-sittlichen Stumpfsinn eines tragischen Dichters wird die Geschichte des Drama's kaum ein zweites Beispiel aufzeigen können. Und wenn noch jene Orestes-Elektra-Motive mit einigem Geschick benutzt wären! Wenn noch mindestens die dem tragischen Costüm des Sophokles mit der Diebesscheere abgeschnittenen Lappen nicht gar so grell auf die geschichtlichen Flicken aus Livius und Dionysios von Halikarnass [2]) aufgenäht, nicht gar so bettelhaft zum Beschönigungsmäntelchen für ein Schandweib wie Tullia zusammengeflickt wären! Um diese Tullia aus einer Schwester- und Gatten-

1) Eine attische Landplage, von Theseus erlegt. — 2) l. IV. c. 1—30.

mörderin zu einem mitleidwürdigen Opfer elterlicher Tyrannei zu stümpern, um eine potenzirte Klytämnestra zu einer Sophokleischen Elektra zu fälschen, was beginnt unser Martelli? Er schiebt der Tarquinia, der Mutter der Tullia, der Gattin von König Servius Tullius, Vater der Tullia, — der Tarquinia schiebt er einen Vatermord in die tragischen Schuhe. Tarquinia muss ihren Vater, Tarquinius Priscus, ermordet haben, der Geschichte über den Kopf weg, welcher zufolge Tarquinius Priscus bekanntlich an den Wunden starb, die ihm zwei, von den Söhnen seines Vorgängers, Ancus Martius, abgeschickte Mörder beigebracht.[1] Ferner dichtet — Gott erbarme sich! — dichtet unser Martelli, um für seine Tullia-Elektra einen Orestes zurechtzuschneiden, dichtet er dem Livius und Dionysius auf den Kopf zu: Tullia's Gatte, Lucius Tarquinius, sey vor den Nachstellungen des Thronräubers, seines Schwiegervaters, Servius Tullius, nach Korinth entflohen, wo er 21 Jahre verborgen geblieben, und das Gerücht von seinem Tode habe verbreiten lassen.

Der Erste, den uns die Tragödie vorführt, ist Lucio (Lucius Tarquinius) mit seinem Pylades, Demarato, nach 21 Jahren unkenntlich heimgekehrt nach Rom. Er memorirt die Rolle des Orestes ohne Anstoss: begrüsst die Vaterstadt, schickt den Demarato in die Nähe des Palastes auf Kundschaft, während er selbst inzwischen das Opfer des Orestes, als am Grabe seiner Eltern, des Tarquinius Priscus und der Tanaquil, verrichtet, um alsdann mit Orestes' Urne, worin jedoch seine Asche, aber genau wie die des Orestes, nicht enthalten, vor Elektra unerkannt zu treten; vor Tullia nämlich, sein Weib, die hier die Elektra spielt. Um die Aehnlichkeit vollkommen zu machen, hat auch Martelli's Stück, wie das von Sophokles, keine Sceneneintheilung. Tullia begrüsst ohne zweite Scene, wie Elektra, den Tag, und bietet dem Tag einen guten Tag, mit der Klage jedoch, dass er allen Wesen, nur ihr nicht, Ruhe bringe. Etwa darum nicht, weil ihr die Gewissensbisse wegen des Doppelmordes keine Ruhe lassen, den sie in Gemeinschaft mit ihrem Gatten, Lucio (Lucius Tarquinius), verübt, dessen erste Frau, ihre Schwester, und dessen Bruder, ihren ersten Mann, Beide im ehebrecherischen Einver-

1) Liv. I. c. 40. Dion. Halic. III, 13.

ständniss ermordet hatten [1]), um als würdigeres Paar die Herrschaft durch ein noch abscheulicheres Verbrechen, durch Vatermord, an sich zu reissen — klagt die Aermste darum etwa dem Tage, dass sie keine Ruhe finde, weder bei Aufgang noch Untergang der Sonne? Nichts weniger! Die Ermordung des Vaters ihres Gatten, die Ermordung des Tarquinius Priscus durch ihre Mutter, Tarquinia (die geschichtlich niemals stattgefunden), diese ängstigt sie rastlos, und lässt ihr keine Ruh'. Was den Doppelmord betrifft, den sie, Tullia, auf der Seele hat, den Doppelmord von Schwester und Gatten, diese Gräuelthat ficht sie so wenig an, dass sie sich derselben hoch berühmt, nachdem sie umständlich die Geschichte nach den Quellen, nach Livius und Dionys, vier Seiten lang erzählt:

> So starb die Schwester und mein Gatte, — und
> Gerecht war diese That, denn gilt es Herrschaft,
> Giebt's kein Gesetz der Menschen noch der Götter,
> Das man mit vollem Fug nicht brechen dürfte! [2])

Im Zeitalter von Machiavelli's „Principe" spräche Tullia ein grosses Wort gelassen aus, wenn eine solche denkbare Intention von Seiten des Dichters nicht sein durchgängiges Bestreben, die Tullia weiss zu brennen und ihre Gräuelthaten zu rechtfertigen, Lügen strafte und zu Schanden machte.

Nachdem die Heldin einen solchen Ausspruch in Bezug auf die Machtfrage gethan, hat der zweite Act noch die Frechheit, sie mit dem Coro die Wechselklage halten zu lassen, die Sophokles' Elektra mit ihrem Frauenchor anstimmt! Wobei die frommheulende Hyäne auf ihren biedern Doppelmord zurückkommt, den einzigen Trost in ihrem Unglück:

> Ich mordete den Gatten und die Schwester,
> Weil wahrhaft ich erfüllt von Mitleid bin. [3])

---

1) Dionys. Halic. IV. c. 9.

2) E morì mia sorella e mio marito.
E l' impresa fu giusta; perchè nulla
Si puote oprar per acquistarsi un regno,
Che le leggi divine o l' altre varchì.

3) E mio marito uccisi e mia sorella,
Per esser vera di pietate amica.

Nun kommt auch Nudrice, die Amme, herbei, um die schmerzensreiche Schwester- und Gattenmörderin zu trösten, und mit der schwergeprüften, unglücklichen Tochter verständnissinnig das Jammergeschick zu beklagen: dass der heissersehnte Vatermord so lange auf sich warten lässt. Die Erinnerung an ihre noch nicht ermordeten Eltern dreht der bejammernswürdigen Tochter das Herz im Leibe um, die auch die Eltern, und nur aus Mitleid, schlachten will, aus purem Mitleid:

> Nenn' mich nicht Tochter, meine alte Freundin!
> Der Name schon erregt mir Graun und Schauder.[1])

Zugleich hat die Amme die Rolle der Chrysothemis in Sophokles' Elektra, und soll im Auftrage der Königin-Mutter, der Tarquinia, Opferspenden am Grabe ihrer Eltern darbringen, die sie, Tarquinia, hinter dem Rücken des Livius und Dionysios von Halikarnass ermordet. Zu dieser Opferspende ist selbstverständlich die Königin, wie Klytämnestra, durch einen Traum veranlasst worden, den sich Tullia von der Amme erzählen lässt, und den nicht wieder zu erzählen der Leser uns himmelhoch bitten würde, wenn er diesen Traum gelesen hätte, wie wir. Wir kommen der Bitte zuvor, nicht ohne den Leser um den Vorenthalt zu beneiden. Unter den obligaten Träumen der italienischen Tragödie ist dieser der obligateste, der am meisten nicht gehauen und nicht gestochen. Trotzdem stellt der Coro weitläufige Betrachtungen an über Träume an sich, und über den Traum der Königin insbesondere; Betrachtungen, deren Nichtleser zu seyn der Leser in der bevorzugten Lage ist.

Hierauf hat der dritte Act den verdrehten Einfall, sich die Scene zwischen Klytämnestra und Elektra von Tarquinia und Tullia vorspielen zu lassen, mit Zuthaten, worüber Livius und Dionysios von Halikarnass im Grabe die Hände über dem Kopfe zusammenschlagen müssen. Tarquinia erzählt nämlich, wie unschuldig sie zu ihrem Vatermord gekommen. Nach den von Ancus' Söhnen empfangenen Dolchwunden habe der alte Tarquinius Priscus, infolge eines ängstigenden Tragödien-Traumes, worin

---

1) Non mi chiamar più figlia, o vecchia amica,
Ch 'l nome solo mi spaventa e 'naspra.

ihm des Ancus Martius racheschnaubender Geist erschienen, seine Gemahlin, Tanaquilla, angefleht, ihm den Tod zu geben. Sie aber, Tanaquilla, vom Schmerz bewältigt, bat ihre herbeigerufene Tochter, Tarquinia, und deren Gatten, Servius Tullius, die flehentliche Bitte des alten Vaters zu erfüllen, worauf Tanaquilla fortging und Gift trank. Da erst, und nachdem Tarquinia und ihr Gatte, Servius Tullius, den greisen König (Tarquinius Priscus) nochmals dringend aber erfolglos gebeten, von seinem Verlangen abzustehen, hätten sie ihm, Tochter und Schwiegersohn, den Gefallen gethan, und ihn erdrosselt. Und, setzt Tarquinia hinzu — ein Engel von Seele, wie ihre Tochter, Tullia, und wie diese, das Mitleid selbst — „Und wir

> Erkannten, dass ihn tödten eine That
> Barmherz'gen Mitleids sey, und machten so
> Durch raschen Tod ein Ende seinem Leben.“ [1])

Anstatt nun ihrer Mutter um den Hals zu fallen, weinend vor Schmerzen und Freude über die Seelenverwandtschaft zwischen Mutter und Tochter, und zu versichern, dass sie ganz eben so gehandelt haben würde, und vorkommenden Falles handeln werde, auch ungebeten — schmäht Tullia ihre Mutter, und überschüttet sie mit Vorwürfen, ob ihrer gottlosen That, dass sie Vater und Mutter umgebracht. Alles nur vor verkehrtem Eifer: lieber aus ihrer, als aus Elektra's Rolle zu fallen, die ihr der Dichter auf den Pelz geschrieben! Königin-Mutter entfernt sich höchst aufgebracht und mit dem frommen Anruf der Himmlischen: sich der Tochter zu erbarmen und selbe zu sich zu nehmen, wofür sie den Himmlischen unterschiedliche Sorten von Gemüse (legumi varj) zu opfern gelobt.

Mittlerweile hat der Bote dem König Servio die fremden Griechen gemeldet. Servio tritt aus dem Palast, den Demarato, Oreste-Lucio's Pylades, begrüssend. Demarato lügt dem König die Haut voll, trotz dem Pädagogos in Sophokles' Elektra, nur nicht mit dem, Münchhausen anticipirenden, Erfindungsreich-

---

1) E conoscemmo al fin, che gran pietate
Era a trarlo di vita; e 'n un momento
Con destra motte i suoi giorni finimmo.

thum, womit der Pädagogos seinen Bären von Orestes' Tod, bei Gelegenheit der damals noch gar nicht erfundenen Kampfspiele zu Delphoi, der Klytämnestra aufbindet. Demarato lügt indessen für einen Nachtreter auch nicht schlecht, indem er heuchelnd vorgiebt: er und sein Begleiter befänden sich auf der Flucht vor dem grausamen Unterdrücker seines Vaterlandes (Korinth), und erflehen von Roms Könige Aufnahme in sein Gebiet. König Servio bewilligt die Bitte, und erkundigt sich nach einem gewissen Lucio Tarquinio. Demarato thut, als besänn' er sich auf Einen des Namens, und erbittet sich nähere Kennzeichen; der König giebt sie. Endlich rückt Demarato nach zögerndem Ausweichen mit dem betrübsamen Geständniss hervor: Besagter Lucio sey nicht mehr unter den Lebenden. Servio-Aegisth, blau angelaufen, eilt mit dem Fremden in den Palast, um sich unter Vier Augen noch gründlicher anlügen zu lassen, bis er schwarz wird. Tullia bricht in Elektra's Wehklagen aus mit Chorbegleitung, und droht der Amme, die, als Chrysothemis von der Grabesspende zurückkommend, von der auf dem Grabe niedergelegten Locke und dem Blumenopfer erzählt — droht ihr, sie hinauswerfen zu lassen, wenn sie sich nicht trollt mit ihren Fabeln:

Hinaus! du fällst der Tullia beschwerlich![1])

Die Amme entfernt sich heulend darüber, dass sie der Tullia nichts recht machen kann.[2]) Diese schliesst den Act mit einem Schmerzenserguss, der sich zu Elektra's in der gleichen Situation verhält, wie Katzenjammer zu Philomele's Wehklagen.

Am bettelhaft unverschämtesten tritt der vierte Act daher, Staat machend mit den gestohlenen Sachen aus Sophokles' Elektra; worunter Elektra's schwesterliche Kummerthränen vergossen über Orestes' Aschenkrug: die schönsten Perlen in Melpomene's Diadem, hier zu römischen Perlen im berüchtigten Nasenring jenes noch berüchtigtern Rüssels entweihet. Tullia ist herausgetreten und wehklagt Oimè. Lucio heisst den Coro zurücktreten, der in diesen Tragödien überall im Wege steht. Lucio wendet sich

---

1) Partiti omai, ch' a Tullia sei molesta.

2) — far cosa che sia utile
O cara a Tullia, ahi lassa, ahi lassa!

an Tullia mit der Urne, die er ihr von ihrem verstorbenen Gatten, im Namen des Orestes, überbringen soll. Nun bittet Tullia: Chor und Begleitung des Lucio möchten noch etwas mehr zurücktreten, damit sie ungestört Elektra's Thränen, die als gestohlenes Wasser besonders süss schmecken, über das Aschengefäss vergiessen könne. Sie macht Anstalten in Ohnmacht zu fallen. Coro erklärt das für unzeitgemäss unter Hinweis auf die Schadenfreude, die ihre Eltern darob empfinden würden. Tullia lässt zu unserm Leidwesen die Ohnmacht auf sich beruhen, und bittet den Fremden, ihr das Nähere von Lucio's Tod mitzutheilen, ihres theuern Gatten. Dieser rollt sogleich ein sieben Seiten langes Gemälde auf von seinem am Meeresstrande bei Korinth stattgefundenen Tode, infolge einer kranken Leber, welche nämlich der Opferpriester in einem Ochsen gefunden, als schlimmes Wahrzeichen von Lucio's Aussichten in Rom. Aus Verzweiflung nahm sich Lucio das Leben, und überbringt nun, unbekannter Weise, als sein einziger Freund, die Asche seines von ihm selbst verbrannten Leichnams in diesem Gefässe, das er sich übrigens zurückerbitte, um es beizusetzen. Nun folgt, wie sich von selbst versteht, ein Abklatsch der Erkennungsscene zwischen Orestes und Elektra. Als Erkennungsmerkmal dient hier ein Ring, den Lucio seiner Frau bei der Flucht aus Rom vom Finger zog vor 21 Jahren. Uns aber diene als Merkmal von des Dichters combinatorischem Vermögen und seinem dramatischen Wahrscheinlichkeitsgefühl die bereits in der Exposition fallen gelassene Andeutung: Lucio habe mit seiner Gattin, Tullia, bis vor drei Jahren vor seiner Wiedererscheinung in Rom in brieflichem Verkehr gestanden. Warum er diesen plötzlich abgebrochen, wird nicht gesagt. Offenbar nur desshalb, um seiner Frau drei Jahre Zeit zu lassen, damit sie inzwischen die nöthige Uebung in der Geschicklichkeit erlange, ihn eintretenden Falles nicht wieder zu erkennen; zugleich aber auch desshalb, damit Beide während der drei Jahre die Rollen von Orestes und Elektra gehörig einstudiren können.

König Servio kann sich nun auf die Aegisthos-Strafe gefasst machen. Sie ereilt ihn so unausbleiblich, wie der fünfte Act auf den vierten folgt. Auch ist er beim Beginn desselben schon da, um sie in Empfang zu nehmen. Zu dem Zwecke giebt Lucio der Tullia einen Wink, ihre Wehklage zu verdoppeln,

und dem Coro die Anweisung, noch betrübter dreinzuschauen wo möglich. Dann folgt eine nothgedrungen von Sophokles abweichende Aegisthos-Scene zwischen Lucio, Demarato und König Servio, die zu den besseren des Stückes gehört. Lucio bittet um eine Ruhestätte für die Ueberreste seines Freundes. Servio weist das Ansinnen zornig zurück:

Servio. Tod wünschst du dir, wenn ihm du Gunst erflehst.
Lucio. Nahmst du ihm Vaterland und Reich, so darfst du
Ihm gönnen wohl ein Grab.
Servio. O des Hochmüthigen,
Anmasslich Unverschämten!
Lucio. O des tück'schen
Tyrannen!
Servio. Wagst du mich zu schmähen, hier
In meinem Reich?
Lucio. Das mir gebührt, nicht dir!
Eh' niedergeht der Tag, taucht sich dein Blick
In ew'ge Nacht.
Servio (zu Demarato). Bist du auch wider mich?
Demarato. Ja wider dich, und Lucio's Bruder bin ich,
Und Lucio ist dieser![1])

---

1) Von Martelli erfundener Bruder-Pylades. Tarquinius Priscus, früher Lucumo, war der Sohn des Demaratus aus Corinth. Des Servius Tarquinius Bruder hiess Aruns, den Servius Tullius zuerst mit der Tullia vermählt hatte und Lucius Tarquinius ermordete, um sich mit Tullia zu verbinden; wie auch dieser berichtetermassen ihre mit Lucius Tarquinius vermählte Schwester aus demselben Grunde umbrachte.

Servio. Per te vuoi morte, se per lui mercede.
Lucio. Se tu hai tolto a lui la patria et 'l regno,
Ben donar gli potresti sepoltura.
Servio. O superbo*), o ritroso!
Lucio. O reo tiranno!
Servio. Offender mi vuoi tu nel regno mio?
Lucio. I' 'hò di te più parte in questo regno
Prima che 'l sol col dì da noi si porta
Avrai ne gli occhi oscura notte eterna.
Demarato. Contra ti sono,
E son fratel di Lucio, e Lucio è questo.

---

*) Als Superbus ist bekanntlich dieser Lucius Tarquinius in der Geschichte gekennzeichnet.

König Servio benimmt sich feig und kopflos; lamentirt, anstatt die Wache herbeizurufen:

Oimè, lasso, oimè,
Oimè, lasso, oimè!

Tullia heisst sie, den König, ihren Vater, hineinschleppen und drinnen abthun. Vergebens ruft Servio: Ach Tochter, ach grausame Tochter! Er wird hineingestossen in den Palast. Man hört sein Todesächzen. Tullia triumphirt, ruft aber doch nicht, wie Elektra, dem Mörder zu: „Triff doppelt!“ Hierin weniger abscheulich, als die Tochter der Klytämnestra. Lucio befiehlt, die Leiche auf die Palastschwelle zu legen, allem Volk zur Schau, und sie dann den Hunden und Vögeln zur Speise vorzuwerfen. Von Tullia's, der Leichen-Vogel-Hündin, Spazierfahrt über den Leichnam ihres Vaters hinweg in der Cypergasse, „Frevelgasse“ seitdem genannt, schweigt unsere Tragedia, lässt aber dafür mit einer jedenfalls mehr schicklichen Wirkung den Schatten (Ombra) des eben ermordeten Servio emporsteigen, um Abschied von der vorgetretenen Königin, Tarquinia, zu nehmen. Die Situation wäre bedeutsam, wenn die Tragedia nicht selbst der schlimmste Schatten wäre, den die antike Bühne auf die Renaissance-Tragik hatte werfen können; wenn nach all den ungeheuerlichen Fehlgriffen einer missverständlichen Nachbildung, ihr Lucio doch mindestens seine Vergeltungsrache wegen der vorausgesetzten, sey's auch erdichteten, Ermordung seiner Eltern, als Motiv festhielte; wenn namentlich König Servio sich nicht als eine gar so klägliche Parodie von Servius Tullius, einem der grössten Bürgerkönige und organisatorischen Staatsordner und Gesetzgeber, auswiese; wenn endlich der Dichter auch nur eine Ahnung von der historischen Bedeutung dieses katastrophenvollen Abschnitts in der Gründungsgeschichte des römischen Staatswesens, eine Ahnung von der darin waltenden Nemesis, und wenn seine Behandlung nur einen Schimmer von politisch-historischem Scharfblick, nur einen Funken von geschichtlichem Sinn und Geist verriethe! Der Schluss der Tragedia steht, bezüglich dessen, mit dem Uebrigen in vollkommenem Einklang. Königin Tarquinia, nachdem sie mit tobsüchtigem Gezeter die Furien herbeigeflucht, erinnert sich, dass dieselben bereits durch sie und die Tochter vertreten sind,

und rast und wüthet gegen letztere los, und will ihr das Herz aus dem Leibe reissen, und thät' es auch unfehlbar, wenn Lucio sie nicht fortbringen liesse mit dem Entsetzensschrei:

> Schafft fort mir aus den Augen
> Das wüth'ge Ungeheuer! [1])

Die Königin ächzt oh, oh, oh, oh. Ob fortgeschleppt oder niedergestossen, bleibt ungewiss. Zuletzt kommt noch ein Bote mit der Meldung: das Volk sey in Aufruhr und verlange Lucio's Tod. Lucio richtet ein Angstgebet an Jupiter, und erinnert ihn an die günstigen Opferzeichen, die er ihm seiner Zeit vergönnte. Coro sieht das Volk nahen unter Wuthgeschrei und bewaffnet mit Feuer und Schwert. Wer erscheint aber, statt Volk mit Feuer und Schwert und Wuthgeschrei? Romolo. Aus den Wolken herab richtet der verklärte Brudermörder strafende Worte an den furioso volgo, den wüthenden Pöbel; verweist ihm Feuer und Schwert und Wuthgeschrei, und befiehlt ihm, den Lucio als Herrscher anzuerkennen im Namen Jupiters Optimi Maximi, der mit dem Vatermord als leuchtendes Beispiel den Königen und Kaisern Roms vorangeschritten. Romolo erkennt in Lucio seinen würdigen Nachfolger, und erklärt sich in Bezug auf den Werth der Tragedia „Tullia" mit dem vorzüglichen Kritiker Gravina [2]) vollkommen einverstanden, der dieselbe den besten Tragödien des 16. Jahrh. beizählt; dessgleichen mit dem nicht minder trefflichen italienischen Geschmacksrichter und Kunstlehrer, Varchi, einverstanden, welcher insbesondere den Styl und die Zierlichkeit (leggiadria) der Reden bewundert. [3]) Nachdem der Gründer Roms, der mit dem Blute seines Bruders seinem Staate die Grundfarbe verlieh [4]), noch den Claudio Tolomei für den Coro gepriesen, den

---

1) Togliete mi davanti
Si furioso Mostro.

2) Opere etc. Della Tragedia p. 85. — 3) Lezioni a. a. O. p. 682.

4) Sic est: acerba fata Romanos agunt,
Scelusque fraternae necis,
Ut immerentis fluxit in terram Remi
Sacer nepotibus cruor. (Epod. VII. Schlussstrophe.)

So ist's; ein herbes Schicksal treibt den Römer jetzt,
Und Schandthat um den Brudermord,

er, da ein solcher in Martelli's Tragedia fehlte, auf den Wunsch des Cardinals von Medici hinzugedichtet, und auch dafür von den Wolken herab gepriesen: dass Tolomei in einem seiner Briefe[1]) den frühen Tod des jungen Dichters als den schmerzlichsten Verlust für die tragische Kunst beklagte, entschwindet der vergötterte Romolo wieder, zurückkehrend in den seligen Wohnsitz der verklärten Bruder- und Vatermörder, während unten das nachstaunende Volk vor Lucio Tarquinio kniet, ihm huldigend als künftigem Tarquinio Superbo, in der Nähe der Cypergasse, wohin Königin Tullia eben auf dem Wege ist, um mit ihren Wagenpferden über den Leichnam ihres Vaters hinzusausen, den ihr Gemahl von der Curie die Treppe eigenhändig hinabgeworfen, und von nachgeschickten Mördern hatte niedermachen lassen, als gerade der vom Sturze mit Blut bedeckte Greis sich aufrichten wollte, um halbtodt in den Palast zurückzuwanken. So berichtet der Geschichtschreiber. Beim Dichter verlautet davon keine Sterbenssilbe. Er breitet über die Nemesis der Geschichte den Alles verhüllenden und rechtfertigenden Königsmantel, womit das Volk, auf Geheiss des vergötterten Romolo, den Lucio Tarquinio zum rechtmässigen Nachfolger des Servio Tullio feierlich einweiht, um ihn her in malerischen Gruppen ein effectvolles Huldigungs-Schlusstableau bildend.

Ueber eine Aufführung der Tullia finden wir keine Angaben.[2]) Sie blieb eine Lesetragödie, wie die hochgefeierte Antigone[3]) des uns schon bekannten Alamanni, deren schönstes Verdienst darin besteht, dass sie sich so eng wie möglich an die Antigone des Sophokles anschliesst. In unseren Augen ein doppelt schönstes Verdienst, da ihr dasselbe die Aufnahme in die bevorrechtete Klasse derjenigen Dramen sichert, welche keiner Besprechung unterliegen. Mit dem frommen Seufzerwunsche: dass die Erhaltung von Euripides' berufener Tragödie, „Aeolos", deren Inhalt die blutschänderische Liebe des Geschwisterpaares Makareus

---

Seitdem des unverdienten Remus Blut, ein Fluch
Den Enkeln stets, zur Erde floss.

1) Lett. LII. Alla Marchesa di Pescara, 7 aprile 1531. p. 49. Venez. 1565. — 2) Gedruckt zusammen mit Martelli's anderweitigen Poesien Fir. 1548. — 3) Gedr. Ven. 1532.

und Kanake bildet [1]), uns hätte berechtigen mögen, auch die nun folgende, von der italienischen Kritik vielfach erörterte, das gleiche Motiv behandelnde Tragedia jener Ehrenklasse ausgedienter Dramen zuzuweisen — unterziehen wir uns der herben Pflicht, beregte Tragedia, die leider keinem antiken Drama nachgebildet, sondern nach Motiven aus Ovid's XI. Heroide, der Epistola, Canace Macareo, gedichtet ist, zu kritischer Prüfung zu bringen. Besagte Tragedia hat den hochgepriesenen

Speron Speroni degli Alvarotti

zum Verfasser, dessen gefeierter Name dem deutschen Leser aus Goethe's „Tasso" erinnerlich seyn wird. [2]) Das Trauerspiel nennt sich

Canace,

nach der Heldin, der Schwester des Macareo, ihres Bruder-Gatten, und Tochter des Eolo, des Gottes der Winde, von dem die Unglückliche in ihrem Abschiedsbriefe an Macareo schreibt: dass Er fürchterlicher als seine stürmischsten Orkane. [3])

Speron Speroni, unter den hochbegabten Dichter-Gelehrten seiner Zeit einer der hervorragendsten an Geist, Kunst, Beredsamkeit und Wissen, kam in Padua 12. April 1500 zur Welt. Seine Studien umfassten die schöne Literatur und die Philosophie. Nachdem er in Bologna, wo der berühmte Pomponatius lehrte, dessen eifriger Zuhörer Speroni war, die Studien beendigt hatte, promovirte er in Padua als Doctor der Philosophie und Medicin, und nahm an der weitberufenen Universität bald selbst den Lehrstuhl der Logik und Metaphysik ein, als junger Mann von drei und zwanzig Jahren. Speroni war der erste Professor in Italien, der die Philosophie, die bis auf ihn nur in lateinischer Sprache gelehrt ward, in italienischer Sprache vortrug. Ueber anderthalb Jahrhundert später wurde in Deutschland eine ähnliche Emancipation der Philosophie von der römisch-scholastischen Sprache

---

1) Gesch. d. Dram. I, 447. 511. II, 206.

2) Flaminio de' Nobili, Angelio
Da Barga, Antoniano, und Speron Speroni!
Du wirst sie kennen. — Welche Namen sind's! (IV. Sc. 4.)

3) — multoque suis truculentior Euris.

an der Leipziger Universität durch Christian Thomasius bewirkt (1687), den ersten deutschen Professor, welcher auf einer Hochschule Vorlesungen in deutscher Sprache hielt.

Nach dem Tode seines Vaters war Speron Speroni durch Familienverhältnisse gezwungen, das Lehramt aufzugeben (1528). Seine häuslichen Angelegenheiten, die Processe, die er zu führen hatte, die Ehrenaufträge, womit ihn die Republik Venedig betraute, hinderten ihn nicht, sich den schönen Wissenschaften mit einem Eifer und einem Erfolge zu widmen, dass nur wenige Zeitgenossen sich ihm in Gelehrsamkeit, Beredsamkeit und Geschmack gleichstellen durften.[1]) In welchem Ansehen Speroni bei den Fürsten Italiens stand, beweisen die Auszeichnungen, die ihm von Papst Pius IV., an den er vom Herzog von Urbino eine Sendung hatte (1560), und von andern Potentaten, den Farnesi, Estensi und delle Rovere, zu Theil wurden. Der hochberühmte, noch während der Lebenszeit seiner Mutter heilig gesprochene Carlo Borromeo[2]), Neffe des Papstes, erwies unserem Speroni bei dessen Anwesenheit in Rom die Ehre, ihn zu seinen wissenschaftlichen, als „Vaticanische Nächte" (Notte Vaticane) berühmten Abendgesellschaften einzuladen. Bei seiner Abreise aus Rom, nach vierjährigem Aufenthalte daselbst, verlieh ihm der Papst Titel und Orden eines Cavaliere. Speroni kehrte nach Padua zurück, wo ihn Familienangelegenheiten, wissenschaftliche und schöngeistige Arbeiten und Processe in ununterbrochener Thätigkeit bis ins höchste Alter hinein erhielten. Ein plötzlicher Tod entriss ihn seinen Freunden im 88. Jahre seines Lebens (12. Jan. 1588).

Aus seinen in 5 Quartbänden erschienenen Werken[3]) ersieht man den Umfang seiner gelehrten Bildung und seiner schriftstellerischen Begabung. Die Abhandlungen sind fast sämmtlich in dialogischer Form, und verbreiten sich über die verschiedenartigsten Gegenstände. Moralphilosophie, Gespräche über die Liebe, über Zwietracht (Discordia), Wucher, über Glück, häusliche Mühe-

1) Tirab. VII. p. 125 (ed. Rom.) — 2) Dieser grosse Kirchenfürst hatte in seinem heiligen Eifer für gute Zucht und Sitte auch das Censoramt über die in Mailand gespielten Stegreifkomödien geführt. — 3) Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti tratte da Manuscritti originali. Ven. 1740. 5 Vol. 4.

waltung (Domestica Cura), Würde der Frauen, wechseln mit Aufsätzen ab, die von Grammatik, Rhetorik, Geschichte u. s. w. handeln. Seine Betrachtungen über Virgil's Aeneide, über Dante's grosses Gedicht und über Ariosto zeugen von der Feinheit und Gründlichkeit seines kritischen Urtheils. Seine lyrischen Poesien verbinden Würde mit Anmuth. Nicht minder zeichnete sich Speroni in der burlesken Dichtart aus. Am meisten wird seine Prosa gerühmt und bewundert. Klarheit, Rundung, Fülle und ungekünstelte Gewähltheit des Ausdrucks in Wortgebrauch und Redewendung kennzeichnen seine Schreibart.[1]) Mit seinen öffentlichen Vorträgen bei festlichen Gelegenheiten feierte er Triumphe. Der Glanz, die Wärme und der Schwung seiner Reden begeisterte die Zuhörer und riss sie zu enthusiastischen Beifallsbezeigungen hin.

Speroni's Beziehungen zu Torquato Tasso wurden in dessen Lebensskizze berührt. In einem an die Kaiserin Maria von Oesterreich gerichteten Sonett hebt Tasso unter den Merkwürdigkeiten Italiens, auf welche er die besondere Aufmerksamkeit der erlauchten Besucherin seines Vaterlandes lenken wollte, als die beiden grössten: den Speroni hervor, den er den Vater der Erkenntniss nennt (Degli studi il padre), und als zweite grösste Merkwürdigkeit Italiens den Herzog Alfonso II., das „Muster ritterlicher Tapferkeit" (Esempio del valor primiero). Welche Wandlung Tasso's Enthusiasmus für diese beiden Ruhmesgrössen Italiens erfahren, zeigte uns, was Herzog Alfonso II. betrifft, Tasso's „Erobertes Jerusalem", und zeigte uns, bezüglich des Speroni, Tasso's „Aminta", worin er den einst gefeierten Freund, unter der Maske des Schäfers Mopso, als entschiedenen Neidhammel hinstellt. Geisteshochmuth, literarischer Ehrgeiz und Ruhmsucht werden selbst von Speroni's Biographen, Forcellini, als Flecken in dessen Charakter bezeichnet.

Die Gabe eines fesselnden Vorlesens, von Gedichten insbesondere, gehörte zu den glänzenden Talenten dieses hervorragenden Geistes. Mit welchem bestechenden Reize und Ausdruck er seine eigenen Dichtungen vortragen mochte, erhellt auch aus der Wirkung, die das Vorlesen seiner Tragödie Canace in der Akademie der Infiammati zu Padua hervorbrachte. Dieselbe er-

---

1) Corniani a. a. O. VI. p. 38.

regte eine solche Begeisterung, dass die Akademiker selbst die Tragödie zur Darstellung zu bringen entschlossen waren. Nur der Tod eines der Hauptspieler, des Angelo Beolco, den wir als Erfinder der Maskenkomödie schon kennen [1]), verhinderte die Aufführung. Bald aber hatten sich Abschriften von der Canace in ganz Italien verbreitet. Pseudonyme und fehlervolle Ausgaben [2]) traten hervor zu Speroni's lebhaftem Verdruss. [3]) Ja bereits vor der Veröffentlichung der Tragödie durch den Druck kam eine handschriftliche anonyme Kritik derselben in Umlauf, mit dem Titel: „Urtheil über die Tragödie Canace und Macareo." [4]) Die scharfe und in vielen Punkten treffende Kritik wurde dem Bartolomeo Cavalcanti, aber ohne haltbare Gründe, zugeschrieben. Anfangs setzte Speroni dem Angriff verachtendes Stillschweigen entgegen. Als aber die Schrift im Druck erschienen war (1550), verfasste Speroni eine Vertheidigung der Tragödie, die indessen unvollendet blieb. Doch hielt er in der Akademie der Infiammati sechs Vorträge zur Rechtfertigung seiner Canace. Angriff, Apologie und die 6 Vorlesungen sind nebst anderen auf diesen Streit bezüglichen Schriftstücken in Speroni's gesammelten Werken abgedruckt. [5]) Noch über sein Grab hinaus dauerte die Fehde fort. [6]) Wir unsererseits, die wir keine akademischen Infiammati sind, wir können mit ruhigem Blut unseren eben so begründeten als gründlichen Widerwillen gegen Blutschandtragödien auch der Canace des Speron Speroni zu erkennen geben, ohne jegliche Betheiligung an dem Flugschriften-Kampfe diesseits und jenseits des Grabes, und frei von jeder Parteiname, sey es mit den Widersachern unter der angeblichen Fahne des Bartolomeo Cavalcanti gegen die Canace, sey es für dieselbe mit den ritterlichen Verfechtern ihrer blutschänderischen Ehre, worunter Kämpen, wie Ingegneri, Dolce und Guarini. [7])

1) Gesch. d. Dram. IV. S. 902. — 2) s. Speroni's Opere t. V. p. 72. — 3) Ven. 1546. Die beste Ausgabe ist die bei Giolito 1562. — 4) Giudicio sopra la Tragedia di Canace et Macareo. Vorgedruckt der Tragödie in dem uns vorliegenden Exemplar Ven. 1566. — 5) t. IV. — 6) Apost. Zeno, Note (zu Fontanini) I. p. 470. — 7) Unter anderen Schönheiten der Canace hebt Giamb. Guarini in einem Briefe an Sperone Speroni (Lett. 13) die Kunst der metrischen Form hervor. Den Reiz des Styles im Aminta verdanke Tasso der Nachahmung des Styles in der Canace, und ihm selbst,

Der Umstand, dass das Geschwister-Ehepaar von Anfang bis Ende in vollem Bewusstseyn ihrer unerlaubten, frevelhaften Liebe verkehrt, muss unsere tragischen Sympathien vorweg zurückschrecken, auf die Gefahr, dass nicht auch die als Läuterungsaffecte von der Tragödie aufgerufenen Leidgefühle: Mitleid und Furcht, dass nicht auch diese göttlichen, eine Reinigung von schuldvollen Trieben bezweckenden Seelenerregungen, dass nicht auch sie, mitergriffen und mitbefleckt von der bewusstvoll verbrecherischen und in diesem Bewusstseyn jammerseligen Gemüthsverfassung der Schuldigen, sich selbst aufgeben, sich selbst entweihen, um ihre sühnende Bestimmung bringen; aus sittlichen Reinigungsmächten sich nicht in unsittliche Schuldgenossen verkehren. Denn ein unlauteres Mitleid, eine unlautere Furcht, an das bewusst Unsittliche, an das schlechthin Verwerfliche, an eine mit vollem Vorbedacht und freiwillig übernommene Gräuelverschuldung dahingegeben, ein solches Mitleid, eine solche Furcht, wird, im Verhältniss der Theilnahme und Mitleidenschaft, wird selbst zu einem unsittlichen, frevelhaften Seelenaffect. Worin besteht denn das Tragische von König Oedipus' Lage? Darin, dass er in einer Gräuelehe unwissentlich lebt; so unwissentlich, dass sein bis zur starrsten Selbstverblendung sich steigerndes Nichtbewusstseyn der Gräuel, in welche ihn dieses verstrickt, seine einzige tragische Schuld bildet. Und sein mit der Erkenntniss zugleich erwachter Verzweiflungsjammer, wodurch wirkt dieser so tragisch? Durch die Hoheit und die Tiefe des sittlichen Bewusstseyns in Oedipus, dessen Maassstab diese Verzweiflung, dieser Jammer ob dem, wenngleich unbewusst, durch ihn gekränkten göttlichen und menschlichen Gesetze. Diese aus Oedipus' Schuldunbewusstheit und aus der Stärke seines in der Verzweiflung darüber sich offenbarenden sittlichen Bewusstseyns — diese aus

---

dem Guarini, habe diese Tragödie als Stylmuster für seinen Pastor Fido gedient. Dass der Pastoralen-Styl, wie schon bemerkt, eben nicht der Tragödienstyl seyn dürfe, dass Guarini folglich mit dieser Belobung über den Styl der Canace den Stab bricht, daran dachte der formengewandte, kunstgelehrte Dichter des Pastor Fido nicht. Die Versformen in der Canace sind Handecasillabi abwechselnd mit einer überwiegenden Mehrzahl von siebensilbigen Halbversen.

blindem Nichtbewusstseyn des Unsittlichen seiner Gräuel, und aus hellstem Bewusstseyn des sühnebedürftigen Sittengesetzes entspringende Tragik des Oedipus adelt und weiht auch unser Mitleid und unsere Furcht zu tragischen, zu sittlich erhebenden Läuterungsgefühlen. Trotz alledem mussten wir die Vorführung und dramatische Entfaltung solcher, wenn auch nur objectiven Verbrechergräuel; mussten wir das Enthüllen, — mit dem ganzen Aufwande tragischer Kunstmittel gewagte Enthüllen eines solchen Abgrundes von abscheuvoll ekelhafter Familienschande als kunstverfehmt, als eine Versündigung an dem edlen, hohen Kunstgeschmack, als ein Raffinement von tragischem Kunstgelüste, mithin als ein unsittliches Problem von Seiten des Dichters, verdammen.

Wir würden uns selbst einer kritischen Unsittlichkeit zu zeihen haben, wenn wir ein Süjet, wie das von Speroni's Canace, überhaupt als ein dramatisch berechtigtes betrachten, und für möglich halten könnten: ein Dichtergenie, es sey so gross wie es wolle, vermöchte ein Motiv zu tragischen Ehren zu bringen, welches zu dem der Oedipusfabel, durch das Wissen um ihr frevelvolles Verhältniss, das die Schuldigen durchweg begleitet, das volle Widerspiel bildet. Ein Schuldmotiv, das die Heldin der Blutschande an ihrem Leibe zur Schau trägt, das sie in ihren Klagen, die in Mutterwehen ausächzen, stets erneuert und auffrischt; ein Schuldmotiv endlich, das die Frucht ihrer lästerlichen Liebe zur scheusslichen Missgeburt entstellt! Nur Eine in Scene gesetzte Leibesfrucht wirkt auf den Zuschauer und Leser von ästhetisch gesundem, ästhetisch-sittlichem Geschmacke noch ekelhafter: eine Bühnenschwangerschaft, welche sich die Heldin zugezogen, wie eine geschwollene Backe, wie einen Schnupfen, der in Gestalt eines ihr gleichgültigen, eher fatalen und widerwärtigen, als auch nur sinnlich genehmen Schwängerers über sie gekommen; eine Bühnenschwangerschaft ohne Liebe, sine ira et studio; wie die der Maria Magdalene von Hebbel. Diese Tragik der kalten Geschwulst steht auf der untersten, niedrigsten Stufe; ist, nach dramatisch-poetischer Würdigung, noch gräulicher, noch widriger und ekelhafter, als selbst die Kindesnöthen aus Geschwisterliebe. Denn wie dasjenige Mädchen das unsittlichste, verächtlichste aller Geschöpfe ist, das sich leiden-

schaftslos in liebeleerer Gleichgültigkeit kalten Herzens entehren lässt; so ist ein solches Geschöpf als dramatische Heldin die poetisch verworfenste aller Bühnen-Creaturen. Selbst die Hetärenkomödie verabscheut eine solche Heldin. Eine Dame aux Camélias, eine Traviata, hat weit berechtigtere Ansprüche auf unsere Sympathien: denn diese lieben doch, und leidenschaftliche Liebe kann selbst ein Opfer der Liederlichkeit zum Sühnopfer läutern. Die unrettbar und unerlösbar verlorensten aller Sünderinnen aber sind die Maria Magdalenen, die nicht geliebt.

Diese Sünde wenigstens hat Speroni's Canace, eine so grosse Sünderin sie ist, nicht auf ihrem tragischen Gewissen. Ausserdem lässt der Dichter ihre Liebesverirrung als Racheverhängniss erscheinen, womit die Göttin Venus den Aeolus heimsucht, wegen des Seesturmes, den der Gott der Winde gegen die Schiffe des Aeneas losgelassen. Aehnlich wie Euripides die verbrecherische Liebe der Phädra aus einem solchen Rachegelüste der Liebesgöttin ableitet. Welcher himmelweite Unterschied aber: Milderungsgründe für die Schuld der Heldin aus einem Motiv entwickeln, das im Volksglauben wurzelt, und daher auch das Volksherz im Publicum sympathisch für die Verbrecherin stimmen, tragisch rühren und erschüttern kann; oder dasselbe Motiv Zuschauern insinuiren, für welche es alle Erregungsfähigkeit verloren; es sey denn die Erregung eines verstärkten Widerwillens ob der Verwerflichkeit solchen Volksglaubens, der eine verbrecherische Leidenschaft mit der grössern Unsittlichkeit einer boshaften Götterrache entschuldigt, und desshalb für tragisch sühnbar erachtet. Jedenfalls bleibt das Verhängniss-Motiv, infolge eines rachgierigen Götterzornes, auch für das classisch geschulte, oder vielmehr gleichgültig gestimmte ästhetische Gewissen eines Hofpublicums im 16. Jahrh., todt und wirkungslos, ein blosses formelles Scheinmotiv. Bei der Umarbeitung seiner Tragödie hat denn auch der Dichter den Prolog der Venus weggelassen, und blos den zweiten Prologo beibehalten, den der Schatten (Ombra) des Kindes von Canace und Macareo spricht, bevor es geboren wird, und als Schatten dieses vom Grossvater, Eolo, den Hunden vorgeworfenen Kindes! Ein interessantes Exemplar, dieser anticipirte Embryo-Schatten für das anatomische Cabinet seines Grossonkels, des Schatten-

fürsten Pluto. Was nicht alles für Geburten, Fehl-, Miss- und Schatten-Geburten, das Gehirn eines orthodox-classischen Tragikers aus der Zeit der Wiedergeburt der griechisch-römischen Literatur in die Welt setzte! Am Ende war diese Wiedergeburt selbst auch nur der Schatten einer Nachgeburt.

Nachdem die Ombra des noch im Mutterleibe befindlichen Geschwister-Kindes sein klägliches Geschick den Hunden, die es erst fressen sollen, gleichsam vom Maule vorweggenommen, leitet Eolo selbst das Stück durch eine an die Göttin Juno gerichtete Danksagung ein, in Form einer Beglückwünschung seines Hauses, dem die Göttin vergönnt habe, den 18. Geburtstag seiner beiden Zwillingskinder, Canace und Macareo, zu feiern, die ihm sein geliebtes, von Juno als Dankgeschenk für den bewussten Seesturm ihm zugeführtes Weib, Dejopea, geboren. Diese Selbstbeglückwünschung, in Gegenwart seines Staatsrathes, seines Consigliero, als Ausdruck seiner Vaterfreude über das Geburtstagsfest seines Zwillingspaares, das seinem Hause solche Katastrophen vorbereitet, ist unstreitig ein guter Anfang. Auch der Consigliero charakterisirt sich sofort, seinem Amte getreu: Sein erstes Wort ist ein guter Rath: dass nämlich sein hoher Gebieter, der Gottkönig der Winde, unbeschadet seiner Verehrung für Göttin Juno, vor Allem die Venere zu besänftigen und zu versöhnen suche. Eolo weiss keine bessere Versöhnung der Venere, als innige Liebe unter den Mitgliedern seiner Familie. Auch dieser Zug von unbewusst tragischer Ironie im Sinne des Sophokles verdient Belobung. Consigliero wünscht treubesorglich: Alles möge zum Besten gedeihen. Eolo bedeutet ihn: die betrübsamen Warnungen am heutigen Freudentage unterweges zu lassen. Selbst seine Winde sollen sich heute einen guten Tag machen, und, von der Kette gelöst, hinschweifen, wo es ihnen beliebt, aber sanft und gelinde.[1]) Die Apostrophe an die Winde, besonders den Boreas, ist ein gutes Versstück, und gäbe eine wirksame Opernarie, mit Begleitung von Wagnerschen Pauken, Blasinstrumenten und Windharfen. Consigliero kann sich beim besten Willen nicht helfen und warnt. Er warnt vor dem schlimmsten Windwechsel: dem Glückswechsel.

1) Cheti spirate.

O des unstäten Glückes,
Das wandelt mit den Winden.[1])

Eolo schlägt die Warnung in den Wind, empfiehlt seinem Hof- und Staatsrath, für Theilnahme des Volkes (vulgo: Pöbel) am Freudentage zu sorgen, und entfernt sich, um, in Weise eines gewöhnlichen Sterblichen[2]), am Altare der Juno ein Dankgebet zu verrichten. Nun weiss der allein gebliebene Consigliero keinen andern Rath, als mit sich selbst zu Rathe zu gehen über die schlimmen Anzeichen, die er in dem Gebahren und Bezeigen seines Königs und Herrn zu entdecken glaubt. „Dieses Farbewechseln, dieses Leuchten der Augen und Lächeln in Thränen[3]), die Unruhe in den Bewegungen — Gott gebe, dass er, Consigliero, sich irre! — sind Merkmale von beginnender Verrücktheit":

Sind sichere Anzeichen
Von irgend einem neuen Wuthanfall.[4])

Doch der Herr hat zu befehlen, und der Consigliero zu rathen und zu gehorchen, da er nicht rathen und helfen kann. Er geht ab. Der erste Act ist zu Ende. Der Chor der Winde soll nun beginnen; die aber sind schon über alle Berge und die Ueberschrift „Choro" steht blos da als Lückenbüsser.

Statt dessen kommt Canace, gleich an der Schwelle des zweiten Acts, mit einer Windgeschwulst zum Vorschein, von welcher sie die Giunone Lucinia, Juno Geburtshelferin, erlösen und befreien möchte. Die Amme (Nudrice), hier mehr als irgendwo an ihrem Platze, drängt die Unglückliche in ihr verborgenes Zimmer zurück, wo sie die Hülfe der Giunone Lucinia abwarten soll. Canace jammert; Amme tröstet: Sie müsse sich ihrem Macareo, und seinem Kinde erhalten. Bei Ovid bietet die

1) — ò instabil bene
Se vieni e vai co' venti.

2) A giusa d' uom mortale.

3) Gli occhi inflammati e pregni
Di lagrimoso riso.

4) Son certissimi segni
Del conceputo suo nuovo furore.

Amme Alles auf, um das Kind nicht zu erhalten.[1]) Aber „Ach!" — schreibt Ovid's Canace ihrem Macareus —

Ach! das zu kräftige Kind widerstand den abtreibenden Künsten.

Welche Amme die schlimmere ist: wäre, unter diesen Umständen, eine geburtshülflich-akademische Preisfrage. Endlich gelingt es Speroni's Amme, seine Canace in das verborgene Zimmer zurückzuschaffen. Nudrice schliesst dann allein den Act mit dem treuen Vorsatz, sich in das Unvermeidliche aus Liebe zu ihrer unglücklichen Herrin zu fügen. Die Winde schweifen noch immer umher, zerstreut in alle vier Winde und lassen den Choro im Stiche. Doch der Traum? wo bleibt der Traum? der stehende Traum in der italienisch-classischen Tragödie? Nur Geduld; er bleibt nicht aus; er ist euch so gewiss, wie der Tod in der Tragödie. Da ist er schon, mit dem dritten Act zugleich. Königin Dejopea, die sterbliche Gemahlin des unsterblichen Windgottes, erzählt ihrer Cameriera den Traum, den sie in verwichener Nacht gehabt, worin ihr, in Gegenwart der Alma Giunone, die erzürnte Venere Schmach und Unglück für ihr Haus verkündete. Kaum erzählt, geht der Traum auch schon in Erfüllung. Die Erfüllung liegt im Kistchen, das die Amme trägt. Dejopea fragt, was sie mit derselben vor hat? Amme windbeutelt: sie möchte es von einem Diener für Canace mit Blumen füllen lassen, um diese, zu Kränzen gewunden, der Juno zu weihen. Dejopea, die keine Ahnung von dem Früchtchen hat, das unter diesen Blumen verborgen werden soll, will der Amme den Diener schicken und lässt sie allein. Amme erwartet den Macareo vor dem Zimmer der in Wehen liegenden Canace, von der sie sich nicht trennen mag. Ein vertrauter Diener (Famiglio) erscheint, um das Behältniss in Empfang zu nehmen und mit Blumen zu füllen. Der in das gefährliche Geheimniss eingeweihte Diener erhält von der Amme Anweisungen in Betreff des Kästchens oder Korbes,

1) Quas mihi non herbas, quae non medicamina nutrix
Attulit, audaci supposuitque manu?
Ut penitus nostris (hoc te celavimus unum)
Visceribus crescens excuteretur onus,
Ah! nimium vivax admotis restitit infans
Artibus . . . .

das er aus dem Hause zu schaffen hat. Allein gelassen, glaubt Famiglio, es der Familie schuldig zu seyn, an Stelle der abwesenden Winde, seinen Windschlauch zu öffnen, und Betrachtungen über den sonderbaren Trieb des schwachen Geschlechtes: seine Liebesfreuden, aus Furcht vor Strafe, zu verheimlichen, mit einer Redseligkeit loszulassen, die den Schlusschoro zu diesem Acte nicht vermissen lässt.

Inzwischen muss der Chor der Winde von dem frechen Eingriff des Famiglio in sein Amt Wind bekommen haben; denn schon in der ersten Scene des vierten Actes sehen wir ihn auf seinem Posten; zwar nicht in seiner Function als Schlusschor, was eigentlich Schade; sondern in seiner Statisten-Eigenschaft als blosser Anhörechor, um sich von dem Famiglio den Verlauf mit dem Kästchen oder Korbe erzählen zu lassen: Wie Eolo an der Speisetafel die Amme mit dem Blumenkorbe herbeigerufen, um das schöne Weihgeschenk für die Göttin Juno mit seinen Tischgästen in Augenschein zu nehmen. Wie das Kind darunter zu schreien anfing. Wie alsdann die Königin Dejopea ohnmächtig wurde. Wie ferner die Gäste erschraken und der König die Amme bei den Haaren fasste, und sie ins Zimmer der Prinzessin-Wöchnerin hinüberschleppte. Die Winde, bekanntlich die Verschwiegenheit selbst, und berühmt durch ihre Windstille, heissen den Famiglio reinen Mund halten und ihrem wüthend daherstürzenden Gebieter aus dem Wege gehen. König Eolo, gefolgt von seinen zitternden Rathsherren, schnaubt Orkane in wässerigen Halbversen. Consigliero giebt dem König der Winde allerunterthänigst zu bedenken, dass er ausserdem auch Vater ist. Eolo verwünscht die Geburt seines Zwillings und bedauert in unsere Seele: dass seine Göttermacht die beiden ruchlosen Kinder nicht auf der Stelle „ungeboren“ machen kann.[1]) Consigliero fragt kleinlaut: ob Eolo denn das unschuldige Kind seine Geburt werde entgelten lassen? Unschuldig? tobt Eolo: „Ein Ungeheuer, ein Teufel in Gestalt eines Kindes“[2]!) und vergisst in seinem

1) Che incontinente
Potessi far che non fosser mai nati.

2) Un mostro, un diavol nato
In forma di fanciullo.

Zorne, dass der Diavolo ein grober Anachronismus ist. Die Fürbitten des guten Geheimenraths erwidert König Eolo mit dem Auftrag: einen Becher Gift und ein Messer der Tochter und Amme zu überbringen, womit sich Beide in seiner, des Consigliero, Gegenwart umbringen sollen. Doch rathe er seiner Tochter, als wohlmeinender Vater, das Messer zu wählen, „das rascher und mit weniger Schmerzen tödte."[1]) Das Balg soll der Geheimrath im Korbe erdrosseln, und dann die Leiche in den wilden Wald hinaustragen, den Wölfen, Raben und Hunden zur Speise.

Dejopea hält den Ministro an — was hier keinen Staatsminister, sondern einen einfachen Kammerhussar bedeutet — der ihrer Tochter Dolch und Gift zuträgt. Er entschuldigt sich mit seiner Dienstpflicht, und besorgt, was zu besorgen ist. Die Scene, die jetzt zwischen Eolo und Dejopea folgt, ist die beste; sie ist sogar gut. Dejopea erinnert ihren Gatten: dass ihre Verbindung, als Preis für Aeneas' Schiffbruch, den Zorn der Venus reizte, die aus Rache diese unnatürliche Liebe in den Herzen der beiden armen Kinder gefacht; beruft sich auf ähnliche Beispiele, auf die Geschwisterehen der Götter, und schliesst ihre mütterliche Fürbitte mit den Worten:

> Nach ihrem Tode leben, —
> Nicht darf ich's, wenn ich wollte;
> Nicht möcht' ich's, wenn ich könnte.[2])

Taube Phrasenschelle, die nur der sprachliche Wohlklang hörbar macht: Für den Gott der Winde auch das nicht einmal: denn er bleibt noch tauber, als die Schelle und besteht darauf, dass Tochter, Sohn, Amme, Kind und nöthigenfalls sein Weib dazu allesammt der Teufel hole.[3]) Dejopea höhnt schmerzvollgrimmig:

---

1) Che tosto
E con men pena uccide.

2) Viver dopo lor morte
Non debbo, se io volessi,
Nè vorrei, se io potessi.

3) Vadono all' inferno.

Ein Gott fürwahr der Schauer,
Der Wolken und der Stürme! ...[1])

Nach einem heftigen Ergusse mütterlicher Schmerzensvorwürfe, die scharf wie seine Schiffbruchswinde ihm um die Ohren pfeifen, sinkt sie in Ohnmacht. Cameriera eilt der Königin zu Hülfe. Eolo befiehlt, sie auf ihr Lager zu tragen, und schliesst den Act mit einen Komödien-Couplet:

Ein Glück für ihre Geister,
Dass sie im Stich sie liessen:
Sie kriegten sonst zu hören,
Was schier sie könnt verdriessen,
Wenn minder rasch sie abgezogen wären.[2])

Der Chor der Winde folgt dem Beispiel der Lebensgeister ihrer Königin, und drückt sich; er will nichts hören und lässt nichts hören. Unter andern Gebresten laborirt diese Tragödie auch an verhaltenen Chor-Winden, woran doch wenigstens Gruppe's Komödie: „die Winde", nicht leiden.

Erst mit den fünften Act bekommt man den Hauptanstifter der Tragödie, Macareo, zu Gesichte. Die Umarbeitung führt ihn schon im zweiten Act ein, um dem stürmischen Verlangen der persönlichen Gegner von Speroni's Canace zu entsprechen. Unseres unmassgeblichen Erachtens ist Macareo eine noch antipathischere Bühnenfigur, als seine Buhl-Schwester, die gebärende Canace, und käme am besten gar nicht zum Vorschein. Er kommt aber, wie Ottavio Piccolomini, lieber spät, als gar nicht, und meint gegen seinen Famiglio: die Stille im Palast bedeute nichts Gutes. Famiglio rathet ihm, die Winde (den Chor) wegen der Canace zu befragen. Macareo thut diess; wer aber nicht antwortet, sind die Winde. Famiglio findet das von ihnen sonderbar und unhöflich:

---

1) O veramente Dio
Di nembi e di procelle ...

2) Bene han fatto a lasciarla
Que' suoi spiriti audaci
Fuggendo la risposta
Che erano per udire
Se la partita loro era men tosta.

Nicht Einer, der auch nur so höflich wäre
Und euch Bescheid ertheilte
Mit einem einz'gen Wörtchen.[1])

Macareo nimmt sich der Winde an, und findet unverkennbare Theilnahme in ihren Gesichtern.[2]) Die Gesichter scheinen also die entwichenen Winde zurückgelassen zu haben. Macareo erklärt seinen Entschluss, der Canace nachzusterben:

Ihr Anblick im Paradiese —
Ich kenne keine Wonne,
Beseligend wie diese.[3])

Die Gesichter hüllen sich in noch tieferes Schweigen; da kommt dem Macareo der Ministro zu Hülfe, und erzählt vom Tode der Canace. Der Bericht ist einfach und rührend, und nicht im Styl der Windharmonica, wie so manches Andere, sondern gehaltener und edler. Der König trauere nun selbst über das Geschehene; sein einziger Trost sey, dass Macareo lebt:

O schönes, süsses Sterben,
Das meinem Vater ewig
Zur Qual gereicht, zur herben. —[4])

ruft Macareo, ein überzärtlicher Täuberich der Schwester, und ein Rabensohn gegen den Vater. Ein Glück für meinen Vater, sagt er, dass er ein Gott; sonst krähte kein Hahn nach ihm. Er würde dem Vater das Lebenslicht ausblasen, als sein letzter Wind.[5])

---

1) Non è fra tutti loro un si cortese,
Che sola una parola
Vi venda per riposta.

2) Che non mostri nel viso
Parte de la pietade.

3) E fin mio paradiso
Il poter vagheggiare
L' ombra del suo bel viso.

4) Bello e dolce morire
E ora il mio, dovendo esser cagione
Di far viver mio padre
In continuo martire.

5) Se egli fosse mortal, come son io
Potrei torgli la vita. . . .

Macareo und Famiglio haben sich entfernt. Eolo tritt mit dem Consigliero auf. Wie kleinlaut wimmert nun dieser König der Sturmwinde! Seine Wuth pfeift auf dem letzten Loch. Wie bittet er den Consigliero, zu verhüten, dass Macareo von dem schrecklichen Ereigniss erfahre; oder es ihm doch so schonend beizubringen, dass der unglücklichen Mutter das einzige Kind, der Sohn wenigstens, erhalten bleibe. Der Schiffzertrümmerer schwimmt nun selbst auf einem Meer von Thränen als elendes Vater-Wrack umher. Da steht schon Macareo's Famiglio vor ihm mit seines Herrn blutigem Schwerte. Wie ein Meteor wirft es einen grausigen Schein durch seine schmerzdurchstürmte Seele. Aufschreit er mit einem Verzweiflungsblicke nach der Sonne:

> Löscht, löscht, ihr Winde
> Dort jene Höllenfackel
> Megära's und Alekto's Furienfackel,
> Die eine Sonne scheinet,
> Den Himmel füllend mit verhasstem Licht.[1])

Ein Eolo des Calderon oder Shakspeare könnte in dieser Situation nach keinem mächtigern Bilde greifen. Leider flackert es nur auf, wie ein blendender Irrwisch über einem Sumpf, oder wie entzündetes Knallgas, das mit einem stinkenden Geräusch verpufft. Als ein solches müssen wir den Schluss der Schmerzensergiessung betrachten, wo Eolo droht: dass ihm die Römer, die Nachkommen der Venus und ihr Schutzvolk, die Tücke der Göttin entgelten sollen. Hat der Gott der Winde die Drohung wahr gemacht? Hat Er die Schmach an den Römern gerochen? Oder hat er einfach blos nach Knallgas gerochen, verpuffend mit flüchtig aufleuchtendem Geräusch: eine Irrwischflamme, ein glänzender Wind? Vollends nachdem nun der Chor der Winde hinterher die Drohung mit der Schlussvorführung bekräftigt: ihr Gebieter fackle nicht; seine Worte sind nicht in den Wind gesprochen;

---

1) Spegnete, venti,
Quella face infernale
Di Megera e d' Aletto che si mostra
Quasi in forma di sole,
E ingombra il ciel di si odiosa luce.

ein Windgott sey kein Windmacher; sein Wind kein leerer Schall, sondern ein Schall, der den Fall eines — Volkes oft bedeutet.[1])

Von Tragödie zu Tragödie verwildern die beiden poetisch-tragischen Läuterungsaffecte, Furcht und Mitleid, immermehr ins Grässliche und Scheussliche. Furcht verzerrt sich zur Schauderfratze eines Blutgötzen; und Mitleid wird zum weinenden Krokodill. Melpomene handtirt als Metzgerweib in einer Schlachtbank voll Menschenfleisch, mit der tragischen Maske als Henkermaske, und diese gräulich tätowirt zum Kopfmüffel eines Menschenfresser-Häuptlings. Die meisten der folgenden Tragedie sind schauderhafte Carricaturen der Seneca-Tragödie, bis zum Lachschreck verpopanzt, vermummelt und vergrässlicht; sind Producte dieser Tragödie, wie etwa jenes grausig-ekelhafte Scheusalgewürm der afrikanischen Wüste aus dem schwarzquellenden Blut entsprang, das vom abgeschlagenen Haupt der Medusa niederträufelte.[2]) Leider muss, wie die Cultur- und Völkergeschichte die Menschenfresser-Stämme nicht übergehen darf, muss die Geschichte des Drama's auch diese Kanibalen-Tragik zur Belehrung und als Studie der Verirrung oder Verwilderung des dramatischen Kunstgeistes in ihre Annalen aufnehmen. Den Blutgeist dieser Rothhäuter-Tragik haben wir im Indischen und Chinesischen Drama schnauben hören: er wird uns auch in den Tragödien des nachclassischen Drama's der christlichen Völker anschaudern, und am erschreckendsten vielleicht und furchtbarlichsten bei dem grössten Kunstmeister dieses Drama's bei Shakspeare, uns scenenweise, ja als ganze Tragödie, in Titus Andronicus, angrausen und entsetzen.

---

1) Però siate securi, che gli effetti
Quando che sia, risponderanno appieno
A l' aspre sue parole.

2) „Doch wie er (Perseus) siegreich schwebt ob Libya's sandigen Wüsten,
Rieselten blutige Tropfen vom Haupt der Gorgo Medusa,
Welche die Erd' auffing, und zu bunten Schlangen belebte.
Drob ist jener Bezirk so reich feindseliger Nattern."

Cumque super Libycas victor penderet arenas;
Gorgonei capitis guttae cecidere cruentae;
Quas humus exceptas varios armavit in angues,
Unde frequens illa est infestaque terra colubris.

Ovid. Met. IV. v. 616 f.

Andererseits aber wird diese Tragödie sich als eine so bewältigende kundgeben, dass sie, man möchte sagen, die Tragik des Schauderhaften zu einer eigenen Ausnahmegattung in der dramatischen Kunst zu berechtigen scheinen könnte, und schon um ihretwillen eine kritische Berücksichtigung ihrer Vorgängerinnen zur Pflicht macht.

Wenn diese wie Karl IX., aus allen Poren blutschwitzende Tragik in der Rosmunda des Rucellai vorläufig nur grabgespenstisch, vampyrisch-bräutlich zu spuken; in der Tullia des Martelli aber pathologisch-tuberculös zu husten und mit hässlichem Auswurf sich zu räuspern, und in der Canace des Speron Speroni bereits Blut, und zwar blutschänderisches, zu spucken beginnt: so bricht doch die eigentliche Hämorrhagie erst in der Tragedia, Orbecche, des

Giovanni Battista Giraldi Cintio

aus. Giraldi Cintio, Cinthio oder Cinzio, Arzt und Professor der Anatomie in seiner Vaterstadt Ferrara, wurde daselbst 1504 geboren. Am Secirtisch machte er Seneca-Studien; die Vorschule der tragischen Bühne war für ihn das anatomische Theater, und seine Vorstudie zu seinen acht Tragödien, wovon Orbecche die erste und berühmteste, war ein lateinisches Poem über Anatomie. Aber schon 1541 vertauschte Cintio das Secirbrett mit dem Lehrstuhl der lateinischen Literatur, den sein Lehrer Celio Calcagnini vor ihm eingenommen hatte, und widmete sich von da ab ausschliesslich der Poesie und den schönen Wissenschaften. Vom Katheder verpflanzte ihn alsbald Herzog Ercole II. als seinen Geheimschreiber an den Schreibtisch. Nach Herzog Ercole's Tod (1559), versah Cintio dasselbe Amt bei Ercole II., Nachfolger Alfonso's II., mit dessen, uns von Tasso her wohlbekanntem Obergeheimsecretär und herzoglichen Ohrwurm, G. B. Pigna, er aber in einen Conflict gerieth, der Cintio's Entfernung vom Hofe zur Folge hatte. Der Streit betraf eine Schrift: Ueber die Kunst, Romane und Komödien zu verfassen[1]), die Cintio im Manuscript dem Pigna, seinem „trefflichen und theuersten Schüler“ (Discipulo optimo atque carissimo) widmete. Bald darauf erschien von Pigna

1) Discorsi sul comporre romanzi e commedie.

eine Abhandlung desselben Inhalts. Cintio beschuldigte seinen theuern Schüler, Mitsecretär und Meister in allen Schlichen und Künsten der Hofintrigue[1]) des Plagiats. Dafür biss ihn Pigna aus Amt und Stelle und zuletzt vom Hofe weg. Cintio ging nach Mondovi (1566), wohin er vom Herzog von Savoyen, Emanuel Philibert, als Professor der Beredtsamkeit auf der dasigen Universität, berufen worden. Bald musste er aber auch hier einer ganzen Gesellschaft von Pigna's das Feld räumen: den Jesuiten nämlich, denen Herzog Emmanuel den Jugendunterricht in den Landesschulen übertragen hatte (1568). Im Begriffe nach Ferrara zurückzukehren, erhielt Cintio vom Senat von Mailand ein Berufungsschreiben, und von Philipp II. das Diplom als Professor der Beredtsamkeit auf der Universität von Pavia. Nach dreijähriger Lehrwirksamkeit verliess Cintio aus Gesundheitsrücksichten Pavia und kehrte nach Ferrara zurück, wo er Ende 1573 starb.

Berühmter als durch seine Tragödien wurde Giraldi Cintio durch seine „hundert Novellen“ (Ecatomiti), die Fundgrube für die meisten Stücke Shakspeare's nach italienischen Novellenstoffen.[2]) Cintio's Epos „Ercole“, zur Verherrlichung des Herzogs Ercole II. gedichtet, ist keine für den Dichter. Die 26 vorhandenen Gesänge erregen den lebhaften Wunsch, dass es die 26 Gesänge wären, die dem unvollendet gebliebenen Heldengedichte noch be-

---

1) Eine meisterhafte Federzeichnung von Pigna's Charakter entwarf Torquato Tasso in einer Stanze, worin er den literarischen Hofschranz unter dem Namen Alete portraitirt (Serassi Vita d. Torq. Tasso I. p. 1962):

> Alete è l' un che da principio indegno
> Tra le brutture della plebe è sorto;
> Ma l' inalzaro ai primi onor del regno
> Parlar facondo e lusinghiero e scorto,
>
> Pieghevoli costumi e vario ingegno
> Al finger pronto, all' ingannare accorto
> Gran fabro di calonnie adorne in modi
> Nuovi, che sono accuse e pajon lodi.

Näheres über diesen Plagiatskandal zwischen Cintio und Pigna theilt Barotti mit, im ersten Theil seiner schon citirten Memorie de' Letterati Ferraresi. — 2) „Shakspeare's plots are in the hundred novels of Cinthio.“ Dryden, Pref. zum Astrologer.

schieden waren, glücklicherweise aber fehlen. Cintio's Satyrspiel 'Egle' kam oben bei den Pastoralen zur Besprechung. Unter seinen Tragedie nimmt, wie schon bemerkt, die Orbecche die oberste Stelle ein, ihrer Bedeutung wie ihrem Rufe nach. Die erste Aufführung fand 1541 im Hause des Dichters statt, und im Beiseyn des Herzogs Ercole II., dem die Tragödie gewidmet ist. Auch der Dichter Alamanni, der eben durch seine Antigone die italienische Theaterwelt in Bewegung gesetzt hatte, zeichnete die Vorstelluug der Orbecche durch seine Gegenwart aus. Die Schaubühne und die Decorationen hatte Maria Contugo, ein Freund des Cintio, auf seine Kosten herstellen lassen. Die Rollen wurden von Freunden und Genossen des Dichters gespielt. Ein blutjunger Mann, Flaminio, gab die Titelrolle, Orbecche, die Heldin der Tragödie. Den Vater derselben, König Sulmone, einen Bluthund sondergleichen, spielte Sebastiano Clarignano di Montefalco, den Cintio, in seinem Zueignungsbriefe an Herzog Ercole II., den Roscius und Aesopus des Jahrhunderts nennt.[1]) Wie viele Exemplare von diesen beiden berühmten Schauspielern liefen nicht seit Cicero's Zeiten, über die Bretter! Namen nennen sie nicht.

Orbecche, Tochter des Sulmone, des Königs von Persien, hatte als kleines Mädchen kindischerweise gegen ihren Vater von einem unerlaubten Umgang ihrer Mutter, seiner Gemahlin, Selina, mit ihrem ältern Bruder, dem Erstgebornen des Königs, geplaudert. Sulmone betraf die Beiden und tödtete sie zur Stelle. Als die kleine Denunciantin zur Jungfrau herangewachsen, vermählte sie sich heimlich mit einem jungen Armenier, Namens Oronte. Im Begriffe, sie mit dem König der Parther zu ver-

1) Fu rappresentata (die Tragedia, die Cintio in weniger als zwei Monaten fertig brachte, „in meno di due mesi") da M. Sebastiano Clarignano da Montefalco, il quale si puote sicuramente dire il Roscio e l' Esopo de' nostri tempi. Die Didaskalie lautet: Questa tragedia fu rappresentata in Ferrara in casa dell' autore MDXLI. prima all' Illustrissimo Signor, il Signor Ercole II., da Este duca IV. di Ferrara: dopo (die zweite Vorstellung) agl' Illustrissimi Signori, il Signor Cardinale Salviati. La rappresentò M. Sebastiano Clarignano da Montefalco: fece la Musica M. Alfonso dalla Vinola: fu l' Architetto et il Dipintore della Scena M. Girolamo Carpi da Ferrara.

mählen, entdeckte Sulmone die heimliche Ehe, und dass derselben zwei Kinder bereits entsprossen. König Sulmone scheint damit einverstanden, um desto sicherer des Oronte sich zu bemächtigen, den er mit den beiden Söhnlein grausam ermordet. Kopf und Hände des Gatten lässt er sammt den Leichen der Kinder seiner Tochter Orbecche als Geschenk überreichen. Sie ermordet den Vater und dann sich selbst.

Aus diesem, seiner eigenen Novelle[1]) entnommenen Stoffe hat Giraldi Cintio die Tragedia, Orbecche, gebraut. Für eine Erzählung schon abscheulich genug, ja in Betracht der äussern Zwecklosigkeit und völligen Baarheit an einem irgendwie belehrenden, beispielwürdigen Motive, — schon darum ein an und für sich problemwidriges Sujet, durchaus unfähig einer ästhetischen Behandlung und von jeglicher Kunstform verfehmt und verworfen: welche Fabel für eine Tragödie vollends, deren Bestimmung und Wesen: Seelenreinigung; Sühne von Verirrungen infolge verblendender, wahnvoller Leidenschaften, und Läuterung solcher Leidenschaften! Welcher Vorwurf für die Tragödie, deren Zweck so wenig ein blosses Schaudergemälde von bestialischer Entmenschung, von Grausamkeitskitzel und Schwelgen in Gräuel- und Schandthaten seyn darf, so wenig, dass eine solche Monomanie blutgieriger, jede Sühne ausschliessender Verruchtheit die Tragödie selbst aufhebt, ja das Princip der Kunst vernichtet. Selbst die Atreus-Thyestes-Tragödie enthält, abgesehen von dem stammgeschlechtlichen, in einer Hybris gegen die Gottheit wurzelnden Urfrevel, selbst diese schaudervollste Gräueltragik der Griechen enthält in der beziehungsweisen Berechtigung der Vergeltungsrache ein Sühnemoment. Dass hiervon in Cintio's Orbecche auch nicht die geringste Spur; dass der Dichter überhaupt kein Bewusstseyn, keine Ahnung von einer solchen Forderung hat, wird der Verlauf des Stückes am besten darthun.

Der Prologo kündigt den „schönen Zuschauerinnen" eine Tragik der „Thränen, Seufzer, Aengsten und Wehgefühle" an (lagrime, sospiri, angoscie, affanni); und fordert sie auf, sich zu entfernen, und die starke Hälfte von Ferrara, die Männerwelt, mit

1) Hecatom. Decad. II. Nov. 2.

dem Dichter bei diesen Trübsalen allein zu lassen[1]): der geeignetste Kunstgriff, um die schöne Damenwelt festzuhalten, die ja allerorten zu Hinrichtungen und dergleichen Henkerschauspielen sich am begierigsten hindrängt.

Hierauf tritt Nemesis vor, verliert sich in weitläufige Erörterungen über unausbleibliche Strafen, welche verstockte Frevel erleiden, und ruft, nach Vorgang des Tantalus an der Schwelle von Seneca's Thyestes, die Furien empor, um diesen gottlosen Königspalast mit Gemetzel, Thränen und Mordén zu füllen.[2]) Die Furien haben vollkommen verstanden[3]): an ihnen soll es nicht fehlen.

Nach der Furienbeschwörung erscheint der Schatten der Selina (Ombra di Selina), die ihr Gemahl, Sulmone, in den Armen seines Sohnes betroffen und mit ihm zugleich ermordet hatte, und macht der Nemesis in einem bitterlangen Monologe Vorwürfe, dass sie die Furien zur Rache bestellt, die ihr doch gebühre, — Ihr! der blutschänderischen Ehebrecherin. Um welches an ihr begangenen Frevels willen? Um der gerechtesten verdientesten Strafe willen; um den einzigen Act von Gerechtigkeit, für die Nemesis und die Furien König Sulmone beloben und belohnen, nicht heimsuchen müssten: die erste Verdrehung aller tragischen Rechts- und Sühnebegriffe gleich am Eingang der Tragödie. Der ehrwürdige Schatten der blutschänderischen Mutter will, wenn die Furien den Oronte, den Gatten der Orbecche, und deren Kinder über sich nehmen, wenigstens ihre Tochter, Orbecche, und ihren Gemahl, König Sulmone, als Opfer ihrer Rache sich vorbehalten. Orbecche: weil diese als kleines Kind die unerlaubten Zärtlichkeiten der Mutter mit ihrem ältesten Sohn dem Vater entdeckte. Eine grausame Vergeltungsrache geübt an der eigenen Tochter wegen kindischen Verschwatzens im unzurechnungsfähigen Alter, weil sie zur Kenntniss des Vaters ein abscheuwürdiges Verbrechen gebracht, welches zu offenbaren Pflicht und Vernunft ge-

---

1) Partitevi di grazia, e qui lasciate
Noi altri col poeta in queste angoscie.

2) Ch' altro non vi si vegga che dolore
E strazio, e pianto, e morte.

3) Ecco che a pieno ora compimo il tutto.

bieten: zweite Verkehrung jedes Rechts- und Sittengebotes — und darauf die Berechtigung einer solchen Gräuelsühne gründen! Nachdem der Schatten der Selina mit der Abschlachtung ihres Hauses die Rache ob der enthüllten Blutschande befriedigt, stellt er den Opfern dieselben Höllenstrafen in Aussicht, in Vergleich mit welchen die Höllenqualen des Tantalus und Ixion diesen als Vergnügen und Zeitvertreib erscheinen würden.[1])

Coro, bestehend aus Frauen von Susa, ruft die Venus genitrix, als freudenbringende Gottheit an, dass sie die beiden unglückseligen Gatten, Oronte und Orbecche, nicht verderben lasse. Dieses Vorspiel bildet den ersten Act.

Orbecche klagt der Amme, ihrer einzigen Vertrauten, das ihr bevorstehende Unglück einer Verbindung mit dem Könige der Parther. Amme verspricht den Oronte aufzusuchen; hält aber statt dessen einen drei Seiten langen Monolog, der ganze Säcke von allgemeinen marktläufigen Betrachtungen über das Elend dieses Lebens ausschüttet, so dass Oronte die Geduld verliert und unaufgesucht daherkommt. Amme erledigt sich nun ihres Auftrages mit der Bestellung, dass er von Orbecche erwartet werde. Nachdem der Zuschauer diese wichtige Neuigkeit erfahren, schiebt Oronte die Handlung mit der überraschenden Aufforderung an die Amme um einen grossen Schritt vorwärts:

Geht nur nach Haus und sagt, ich werde kommen.[2])

Auf dem Wege überhört sich Oronte den Trostzuspruch für Orbecche: im Sturme nicht zu verzagen; nebenbei auch den von Sulmone erhaltenen Auftrag: Orbecche zu der Vermählung mit dem König der Parther zu bewegen. Da sieht er Orbecche ihm weinend entgegenkommen. Er trägt ihr seinen wohleinstudirten Trostspruch: stark zu seyn im Unglück, auswendig vor. Orbecche erinnert ihn an die Grausamkeit ihres Vaters, welcher Frau, Sohn und, um das viertel Dutzend voll zu machen, noch einen Bruder allbereits ermordet. In Bezug auf die beiden Erstern meint Oronte:

---

1) Parrà loro un piacere et un trastullo
Appo il tormento ch' essi avran tra noi.

2) Tornate in casa e ditele ch' io vengo.

Kein andrer Lohn hat beiden, traun, gebührt.[1])

Und doch die Nemesis, und doch die Furien, und doch den Schatten der Selina an einem solchen Hexenkessel voll Blut und Rache brauen lassen? Ein solches Familien-Haché zu einer Blutwurst-Tragödie zusammenhacken lassen? Dabei fliesst Oronte über von Spruchweisheit, so oft er an Seneca's Sentenzenzopf zieht, wie das Maul des Nussknackers bei ähnlicher Manipulation von Nusschalen übersprudelt; als da sind: Zeit bringt Rosen; das böseste Herz wird zuletzt mürbe; und was die Hauptsache und der Spruch aller Sprüche: das Klagen und Zagen führe zu nichts. Zum Ueberfluss will er den ihnen wohlgesinnten königlichen Rath, Malecche, aufsuchen, der den König für sie günstig stimmen soll. Orbecche spinnt sich unterdessen in die lamentabelsten Betrachtungen ein: 1) Ueber die Verblendung des Vaters, der das eheliche Glück nach dem Golde schätzt, das der Ehemann mitbringt. Ihr Oronte sey zwar arm, aber brav; das Gold bedarf des Mannes, nicht der Mann des Goldes; lauter funkelnagelneue Goldsprüche, die eben aus der Pfanne kommen. 2) Klagen über das Loos der Frauen, von Mutterleib an, bis man sie unter die Haube bringt; und diese zieht man ihnen noch obendrein mit Gewalt über die Ohren. Coro spielt die Klagen ins Allgemeine hinüber und trauert über die Nichtigkeit der menschlichen Dinge überhaupt; das Thema der Chorklagen schlechthin, vom Coro der Susanerinnen aber ihrerseits mit funkelnagelneuen Schlaglichtern bedacht, wie z. B.

Denn was der Welt behagt, ist Rauch und Schatten.[2])

Und wie erst, was ihr nicht behagt? Beispielsweise der langschweifige Monolog zwischen 70—80 Versen, womit Rath Malecche Act III. einläutet, um uns zu verkünden, dass er den König erwarte, den er für die heimliche Ehe des Oronte mit Orbecche zu gewinnen beabsichtige; nur aber der Art, dass seine Fürsprache nicht vorbereitet scheine. Doch schwimmt Ein Fettauge auf der Sentenzensuppe:

---

1) Altra mercè non si deveva ad ambo.

2) Che quanto piace al mondo, è fumo et ombra.

Den Königen und Herrschern
Ist meist diess eine Laster eingepflanzt:
Wenn irgend Etwas sie einmal geweigert,
Ob für sie selber noch so nützlich, gut
Und heilsam: dennoch bleiben sie, und ging's
Um Kron' und Reich, bei ihrer Weigerung,
Um nicht zu scheinen, dass sie sich geirrt.[1])

Wer steht aber dafür, dass Seneca in seiner ihm zugeschriebenen Tragödie, Octavia, nicht etwas Aehnliches gesagt?

Malecche sieht König Sulmone nahen in düsterer Stimmung. Der König überrascht ihn durch die Mittheilung von Oronte's Vermählung mit Orbecche, deren Kammerfrau es ihm hinterbracht. Er fordert Malecche auf, ihm eine auserlesene Rache namhaft zu machen. Die erste leidliche Situation. Der edle Malecche rathet zu einer königlichen Rache: Milde und Vergebung: Sulmone will aber vor Allem zeigen, dass er ein ächter König:

Mal. Welch anderen Beweis könnt', hoher Herr,
Dass Ihr ein ächter König seyd, Ihr geben,
Als den, der jetzt von selber dar sich bietet?[2])

Verzeihen würde ihm den grössten Ruhm einbringen. Im Siege über sich selbst und sein Rachegefühl liege die höchste Befriedigung.

Schön. Wer aber bürgt uns dafür, dass Seneca in der beregten Octavia nicht seinem Zöglinge ähnlich in's Gewissen spricht? Den Makel von Oronte's geringer Herkunft — fährt der wackere

---

1) — I Re, e Signori
Han pel più questo vizio in loro impresso:
Che come han recusato una sol volta
Alcuna cosa, ancor che buona sia
Ed utile, e d' onore a l' esser loro,
Sebben andar poi vi doveva il regno
Per non parer d' aver errato prima,
Non vogliono più ma ridursi a farla.

2) Mal. . . . . .
Qual mai certa prova, alto Signore,
Potrete voi mostrar d' esser Rè vero,
Di questa, che vi s' offre ora dinanzi?

Malecche zu Gunsten seines Schützlings fort — könne der König am sichersten dadurch tilgen, wenn er den Schwiegersohn und die Tochter zu Erben des Reichs erkläre. Der König müsse bedenken, dass der König der Parther sein Reich mit Krieg überzogen und verwüstet habe, und immerdar sein verkappter Feind bleiben werde. Dagegen habe Oronte sich grosse Verdienste um Thron und Staat erworben. Oronte habe den König der Parther besiegt und ihn in die Flucht gejagt. Der tückische Wütherich stellt sich erweicht, und giebt dem Malecche seinen Siegelring, um ihn dem Oronte als Zeichen der ihm zugesicherten Thronfolge zu überbringen. Malecche möchte ihn mit der Gattin und den beiden Kindern dem Könige zuführen:

Dass ich an Allen mich zumal erfreue.[1])

Malecche, glückselig, entfernt sich, um die Entbotenen herzusenden.

Riccoboni, der diese Scene zwischen dem König und seinem Rath Malecche für ein Meisterstück erklärt, und von ihr rühmt, dass sie sich mit dem Besten, was die antike und moderne Tragödie aufweisen könne, vergleichen dürfe [2]), hätte nur billigerweise ein Theil dieses Lobes der mehrberegten Scene zwischen Nero und Seneca in der Tragödie Octavia gönnen mögen; Cuique suum.

Kaum hat Malecche dem Meisterstück den Rücken gekehrt, spottet König Sulmone dem alten Schwachkopf nach, der sich einbilde, ihn mit seinem Gefasel von der Züchtigung einer solchen seinem königlichen Hause zugefügten Kränkung abzubringen. Die Tochter will er nur schonen, um ihr ein peinvolles Leben durch die Ermordung der Ihrigen zu bereiten:

Man wird mich desshalb tadeln. Welcher Tadel
Kann einen König treffen, dessen Thun
Und Handeln, sey es wie es sey, verdeckt
Bleibt unter seinem königlichen Mantel?

---

1) Acciò che tutti io li mi goda a un tratto.

2) La seconde scène de cet Acte qui se fait entre le Roy et le Conseiller me parait un chef-d'oeuvre. Je puis me tromper, mais selon mon goût, je crois qu'elle peut se comparer à tout ce qu'il y a de meilleur dans les Anciens et Modernes. Hist. d. Th. it. II. p. 79.

Und wie sich Jeder eines Königs Thun
Gefallen lassen muss: so muss er's loben,
Ob wollen oder nicht, bewegt von Furcht
Und Schrecken. Vorrecht eines Königs ist:
Dass man auch seine schlechten Thaten preist.
Verdientes Lob mag Andern frommen; Uns
Behagt erzwungnes. Was nach ihrem Sinne, —
Nur danach müssen mächt'ge Fürsten trachten.
Und wenn sie anders handeln, sind sie Sklaven,
Der Macht unwürdig und des Namens König.[1])

Wie aus dem Fürstenspiegel gestohlen! — Wer weiss aber, ob nicht vielmehr aus Seneca's Octavia gestohlen? Ob nicht dem Kaiser Nero daselbst aus dem Munde genommen? -- König Sulmone sieht die Herbeschiedenen nahen, und will ihnen ein unbefangenes Wesen zeigen.

Oronte, der den König noch nicht bemerkt, spricht dem Malecche seinen Dank aus. Orbecche kann dagegen nur herzbeklemmende Ahnungen über die Lippen bringen:

Selbst in der Freude
Muss ich erbeben; unterm Köder muss ich
Versteckt den Hamen fürchten.[2])

Malecche, der Ehrenmann, frommherzig wie die Taube, aber

---

1) Biasmato nè sarò? che biasmo puote
Aver un Re di cosa, ch' egli faccia
Le cui opere tutte sotto il manto
Real stanno coperte? e come a forza
Soffrirle dee ciascun, così lodarle
O voglia, o no, dal gran timor è astretto.
Questo è propio de' Re, che l' opre ree,
Ch' essi si fan, siano da ognun lodate.
Abbiansi gli altri pur le lode vere,
Queste son nostre, e deono seguir sempre
Quel, ch' è più loro agrado, i Re possenti:
E se altrimenti fanno, essi son servi,
Del real nome indegni, e de l' impero.

2) — tremo
In mezzo a l' allegrezza, e temo l' anco
Ascoso sotto l' esca. —

leider nicht zugleich so klug wie die Schlange, redet der Orbecche die Besorgnisse aus dem Sinn:

Die Treue, Fürstin, ist so eingepflanzt
Den Kön'gen, wie die Seele unserm Körper.
. . . .
Denn Edelstein und Purpur
Und alle Goldes-Fülle
Macht nicht den König, wenn ihm Treu gebricht,
Die mehr als Herrschaft ihm und Schätze frommt.[1])

Diese Aeusserungen des trefflichen Rathes, nach obigem Monolog des Königs, zeugen von intentioneller Kunst beim Dichter. Was aber helfen goldgewirkte Verbrämungen einem schmutzigen Gewande?

„Seht hin!" fährt der alte brave Mann fort, auf den König deutend:

Seht hin, mit welchem heitern
Gesicht er euch betrachtet!

Ein rechtschaffener, wirklich ehrlicher Polonius unser Malecche! Nun empfiehlt er seine beiden Schützlinge der Liebe des Königs. Oronte bittet, seinen Fehltritt der Jugend zu gut zu halten. Orbecche vereinigt ihre Bitten mit denen des Gatten:

— Auch ich, mein Vater,
Fleh deine Hoheit demuthsvoll um Gnade.

Die tückische Königsbestie nimmt sie liebreich auf und gewährt ihnen volle Verzeihung. Die Kinder streichelt er katzenpfötlich:

Ihr Enkelchen, ja mehr, ihr süssen Söhnlein,
Wie theuer seyd ihr mir! Wie sehr erkenn ich
Mich selbst in euch verjüngt und abgeprägt![2])

---

1) — La fe, Reina, è propria,
Ne' Re, come ne' corpi nostri l' alma.
. . . .
Perche le gemme e gli ostri,
O 'l posseder molt' oro,
Non fa Re altrui, se de la fede è privo,
Che più val del poder, più del tesoro.

2) Nepoti miei, anzi miei dolci figli,
Quanto cari mi sete! Oh quanto bene
Conosco in voi il mio medesimo aspetto!

Coro, die Niete im tragischen Schicksalstopf, giebt seinen Segen dazu. Nachdem König Sulmone zweien seiner Trabantenführer, dem Tamule und Alocche, den Auftrag ertheilt, den Oronte zu ihm, ins Innere des Palastes, zu führen, zieht er sich mit Orbecche und den beiden Kindern zurück, angeblich um Freudenopfer den Göttern darzubringen und die nachträgliche Hochzeitsfeier anzuordnen.

Oronte, allein geblieben, überdenkt seinen schicksalvollen Lebenslauf. In Armenien geboren, Sohn einer Königin und eines armen Edelmannes, wurde er als Kind in einem Kästchen den Meereswogen preisgegeben. Von Seeräubern aufgefischt, kam er nach Persien. Von König Sulmone gekauft, musste er bis zum 15. Jahre die niedrigsten Sklavenarbeiten verrichten. Dann wurde er des Königs Günstling, und dann heimlicher Gatte der Tochter und künftigen Königin. Eben nun wieder hinausgeschleudert in ein Meer von bedrohlichsten Schicksalswendungen, sehe er sich jetzt auf der Höhe des Glückes und der Freude! In demselben Augenblicke stehen schon die beiden Mörder hinter ihm. Oronte, nichts ahnend, fordert sie auf, ihn zum Könige zu begleiten. Die beiden folgen. Tamule (für sich):

> Sieh wie der Mensch sich irren kann! Der glaubt:
> Ihn ruft das Glück, und geht dem Tod entgegen.[1])

Die Amme gesellt sich zum Coro, um mit ihm einen freudig epithalamischen Wechselgesang anzustimmen. Der Act spitzt sich zum Gipfelpunkt der tragischen Ironie zu, und würde alles Lob verdienen, wenn er nicht auf dem faulen Grunde einer völlig missverstandenen Tragik beruhte.

Der vierte Act zieht den Vorhang von einer Mördergrube, einer Schlachtbank, einer Folterkammer. Er besteht aus dem

1) Tamule (ap.)
> Vedi come l' uom erra! questi pensa
> D' andar al suo contento, e va a la morte.

Riccoboni (Hist. du Th. it. II. p. 80) lächelt über das curriculum vitae, das Oronte an dieser Stelle liefert. Die Ansicht aber, dass es ein Streiflicht auf die „Ironie des Schicksals" werfen soll, macht es in unsern Augen zu einem Lichtpunkt in der wüsten Tragödie.

Berichte der entsetzlichsten Mordgräuel, die der Bote dem Coro abstattet. Der Bote selbst stürzt ausser sich vor Entsetzen herein, mit Worten und Gebahren, Schauder erregend.

> Gottlos Geschlecht, o frevelvolle Zeit!
> Wie mag die Sonne nur ihr Licht uns spenden? [1])

Vorzügliche Studie nach Seneca's Thyestes, und wo möglich noch schauerlicher, weil Cintio's Bote noch mehr, als Seneca's, von dem Grausenhaften, das er meldet, durchschüttelt scheint, und thränenvollere Accente anschlägt. Trotzdem ist Cintio's Schauderbericht unvergleichlich weniger berechtigt, als Seneca's, der einen altbeglaubigten Mythenstoff tragirt; während Cintio's abscheuliche Fabel auf seinem eigenen Miste wuchs — sit venia verbo. Sulmone liess dem Oronte die Hände auf einen Block legen, und schlug sie ihm selbst ab. Oronte blieb seelenstark dabei, erfüllt von Abscheu gegen das wortbrüchige Unthier. Hierauf ergriff Sulmone die Knaben, die den Grossvater in kindischer Einfalt liebkoseten; nimmt den Einen zwischen die Knie und bindet ihm die Händchen auf den Rücken. Das Kind fleht um Erbarmen, „Wie ein unschuldig Lamm.“ Er aber schlachtet es grausam und wirft den Leichnam hin zu Füssen des jammervollen Oronte[2]), dem das Herz bei diesem Anblick brach; ihm, den sein eigener Gräuelzustand zu keiner Erbarmungsbitte erschüttern konnte. Der unglückselige Vater erhob, vor des Kindes Leichnam, die beiden blutigen Armstummel empor zum Schlächter, Erbarmen flehend für den noch lebenden Knaben.[3]) Der zweite Knabe rettet sich

---

1) Oh secol rio, secol malvaggio e tristo!
Come darci può il sol oggi la luce?

2) — Poi tra le gambe
Postosi il fancellin, che par chiedeva
Come meglio sapea, mercè, e pietade,
Quasi agnello innocente col coltello
Crudelmente svenollo, e così morto
Lo gettò a' piè del miserello Oronte.

3) Pose ambo le ginocchia in terra e alzando
(Credendo aver, come solea, le mani)
I tronchi de le braccia, già del sangue,
Ch' a gran copia n' uscia bruttati e molli,

zum Vater, den er umklammert. Nun wirft sich der unglückliche Vater zusammen mit dem Knaben dem Ungeheuer zu Füssen:

> Bei der Barmherzigkeit der Götter, schone
> Des zarten Alters, König! —

Auf die Frage des Coro, ob der Wüthrich denn bei diesem Anblick unerbittlich blieb? antwortet der Bote:

> Du fragst da noch? Ach! bei diesen Bitten sah ich
> Die Wände weinen und die harten Steine;
> Des Thurmes festen Bau vor Schauder beben;
> Nur Er, fühlloser als der härtste Felsen,
> Blieb ungerührt. . . .[1])

Oronte vor Marter und Seelenpein rasend, bricht nun auf den König-Schinderknecht los mit Flüchen: Ahi fiero cane! Der „wilde Bluthund" aber fletscht höhnend die Zähne. In Verzweiflungsjammer umfasst der Vater den Knaben und spricht:

> Nimm diese letzte Gabe, theures Kind!
> Die letzte deines Vaters: dieses Schluchzen
> Und Weinen, diese letzten Küsse. — So
> Gehn wir vereint hinab ins Reich der Schatten,
> Wo minder elend wir vielleicht, als hier.[2])

Jetzt sprang der Mörder wie ein Tiger auf den Knaben los, der den Vater fest umklammert hielt. Der unbarmherzige Tyrann hieb Beide, Vater und Kind, nieder, dass sie hinstürzten zu seinen Füssen. Dann schlug er dem Oronte den Kopf ab; den Rumpf liess er den Geiern und Hunden vorwerfen; das Haupt in ein sil-

---

Incominciò a pregar dal Re crudele
Pietade almen per l' altro figlio vivo . . .

1) Oimè, che mi chiedete? A queste voci
Vidi pianger le mura, e duri sassi,
E tremar de l' orror tutta la torre —
Sol egli d' ogni dur sasso più duro
Immobile rimase . . .

2) Gettolli ambo le braccie al collo e disse:
Cogli l' ultimo don, caro figliuolo,
Del padre tuo, questi singhiozzi e' l pianto,
E questi estremi bacci, andremo insieme
A le parti di Dite, a regni oscuri,
Ove forse sarem men che qui tristi.

bernes Gefäss legen sammt den beiden abgeschlagenen Händen und bedeckte dasselbe mit einem schwarzen Tuche. Die Leichname der beiden Knaben liess er entkleidet in ein anderes silbernes Behältniss schliessen. Dem Einen stiess er das Eisen, womit er ihn geschlachtet, in die Brust; dem Andern in die Kehle. So befahl er sie mit dem Gefäss, worin das Haupt und die Hände des Vaters, in sein Gemach zu tragen.

Wenn Königin Margaretha ihr Tuch in das Blut des ermordeten Knaben Rutland taucht, und es dem festgebundenen Vater, Herzog York, zureicht, und zwar vor unseren Augen auf offener Scene;[1] wenn die geschändete Lavinia, in Titus Andronicus, mit blutigen Armstummeln vor ihren Vater tritt, auch dies auf der Bühne; wenn Herzog von Cornwallis, in König Lear, den geknebelten und zu Boden geworfenen alten Herzog Glocester mit den Absätzen die Augen austritt, angesichts des ganzen Publicums — so scheusslich das Alles ist, so kunstverpönt und von allen Musen verabscheut: so vollberechtigt, im Vergleich zu dem italienisch-classischen, wenn auch nur erzählungsweise entfalteten Gräuelgemälde muss es erscheinen, in Betracht des historischen, aus grausam-barbarischer Herrschsucht entspringenden Rachemotives. Das Schaudermotiv, dort ist es ein zeitcharakteristisches gleichsam, das eine ganze Epoche, ein Stück Geschichte, das Pathos finsterer Jahrhunderte oder einer verwilderten Gesittung kennzeichnet. Die allgemeine Bedeutung, das Gattungsgepräge, verleiht jenem Motive eine symbolische Geltung, und von Seiten des Dichters eine Ermahnungs-, eine Belehrungs-Absicht, einen kathartischen Hinweis auf die Wurzel der Barbarei selbst: gesetzlose Gewalt; gesetzloser, von allgemeiner Zerrüttung und Verwilderung der Seele und des Gewissens getragener Machtgebrauch. Cintio's Wütherich, die Wütheriche der classisch-italienischen Tragödie überhaupt, sind Scheusale auf eigene Hand; Bluthunde zu ihrem Privatvergnügen, ihrem speciellen Plaisir. Ihre Scheusslichkeit verbeispielt nichts, lehrt nichts, wirft nicht Ein Spiegelbild als „Körper und Abdruck der Zeit“; das Bild höchstens von dem wüsten Zeitgeschmack und Begriff in Bezug auf das, was tragisch ist und Zweck der Tragödie. Hierfür liefert Cintio selbst in der

1) König Heinrich VI. 3. Thl. Act I. Sc. 4.

Zueignung seiner Orbecche den schlagendsten Beweis, wo unter andern von der Vervollkommnung der tragischen Kunst durch die Römer die Rede ist, die ihr eine, im Vergleich mit der griechischen Tragödie, weit grössere Würde und Strenge verliehen.[1]) Aristoteles' Lehren in Betreff der Tragödie seyen aber höchst dunkel, „so dass, ich sage nicht, die Kunstgesetze, die er lehrt; wohl aber die Definition, die er von der Tragödie giebt, nur mit grosser Mühe zu verstehen.“[2]) Aehnlich lauten die Ansichten, die G. Cintio in seiner schon erwähnten Abhandlung über „Composition der Romane, der Tragödien und Komödien“ ausspricht. Kein kritisch-philosophisches Verständniss vom Wesen der tragischen Kunst, und kein Genie, es schöpferisch zu offenbaren — was Wunder, dass diese classisch-italienischen Nachtreter des Seneca Monstrositäten zu Tage förderten, vor denen die tragische Muse Reissaus nimmt und vor Entsetzen auf der Flucht Dolch, Maske und Kothurn von sich wirft. Vergebens ruft Cintio's Coro, in seinem Schlussgesang zum vierten Act der Orbecche, die Treue (fede) an, die alle Kräfte und Elemente der Welt zusammenhält: die tragische Muse rennt athemlos dahin ventre à terre, unhaltbar wie ein gejagtes Wild.

Nach gethaner Arbeit unterhält sich König Sulmone zu seiner Erholung mit den beiden Mordgehülfen über das Thema: „Oderint dum metuant“, den weltbekannten Wahlspruch des Caligula und aller derer, so in die Fussstapfen dieses „Stiefelchens“ treten; das A und O auch aller derer, so dem tragischen Seneca-Stiefel nachfolgen. Sulmone hält förmlich ein Collegium selbdritt mit den zwei Mordgesellen über ein Capitel aus Machiavelli's Principe: unter andern „Dass die Furcht die Säule der Regierungen.“[3]) Dass aber diese Furcht nicht die Säule der Tragödie im Sinne des Aristoteles, das giebt König Sulmone und sein Dichter den beiden Mordgenossen nicht zu bedenken. „Herrschaft und Hass sind Zwillinge Einer Mutter.“[4]) Sich über die beiden

1) — i latini, che togliendola da essi (von den Griechen) senza alcun dubbio assai più grave la fecero. — 2) . . . a fatica è intesa, non dirò l' arte ch' egli insegna, ma la definizione ch' egli dà della Tragedia. — 3) Ch' il timore sia la colonna de' Regni.

4) Nati ad un parto
Son come due fratelli il regno e l' odio.

tragischen Zwillinge: Furcht und Mitleid, mit seinen Blutknechten zu verständigen, das fällt dem königlichen Lehrmeister einer pragmatischen Blut-Poetik nicht ein. Tamule ist so erbaut von der nachträglichen Theorie des Königs Sulmone, dass er den Malecche einen alten Tropf schilt, der nichts von dem versteht, was einem Könige ziemt:

> Dass grauses Morden und vergossnes Blut
> Anzeichen sind von königlichen Seelen.[1])

Doch brennt der fünfte Act dem König auf die blutigen Nägel. Es ist Zeit, dass Alocche die bedeckten Silbergefässe herschaffe, und Tamule die Prinzessin zur Empfangnahme der kostbaren Geschenke herbeihole. Orbecche erzählt inzwischen der Amme ihren ahnungsvollen Tragödientraum von einer Taubenfamilie: Tauber und beide Junge von einem Geier zerrissen, und die drei Leichen der Taube vorgeworfen. Amme giebt nichts auf Tragödienträume; so wenig wie Riccoboni, der abermals lächelt; hier über einen Traum, der um vier Acte zu spät komme. Um fünf Acte, guter Riccoboni! Der Traum hätte ganz und gar unterwegs bleiben können. Orbecche und Amme stehen nun vor dem König, der seine Tochter mit heuchelnder Freude empfängt, und sie auffordert, die Deckel von den Behältnissen abzunehmen. Sie thut dies mit ahnungsvollem Grauen. Den Eindrucck bei dem erblickten Inhalt geben Orbecche's Klagen nur schwächlich wieder. Sulmone trägt seine grimme Schadenfreude kräftiger auf. Orbecche zieht die Messer aus den Leichen der Kinder und reicht sie dem Vater, damit er sie ihr in die Brust stosse. Er aber wird förmlich zärtlich: Sie soll wie ehedem seine liebe Tochter seyn und ihn als ihren lieben Vater betrachten.[2]) Er will ihr einen braven, ihrer Geburt würdigen Mann geben. Nun möchte sie die Messer fortlegen. Er schliesst sie in die Arme; sie stösst ihm die Messer in den Leib. Der Halbchor

---

1) Che le crude morti, e i sangui sparsi
Indizj son degli animi reali.

2) Te voglio, come pria, per cara figlia,
E voglio, che tu tenga me per padre.

eilt herbei und singt dem König das Leichenlied, das ein Rache- und Vergeltungslied:

> Kein angenehmres Opferthier für Gott,
> Als ein Tyrann, verrucht wie dieser war. [1])

Melpomene theilt diesen Geschmack nicht, und der Gott der Tragödie auch nicht. Noch weniger Liebhaber ist er von der folgenden Scene, wo Orbecche mit dem Kopfe ihres Vater aus dem Palast tritt, und in der Rechten das blutige Messer. Der Gott der Tragödie wäre sogar im Stande, sie dafür beim Kopf zu nehmen, und ihr ihn tüchtig zu waschen, ob der Schmähungen, die Orbecche nun noch nachträglich über die verstümmelte Leiche des Vaters ausgiesst. Ihre Jammerklagen über Gatten und Kinder könnten in den Augen des Gottes allenfalls die Ermordung des Vaters entschuldigen; nimmermehr aber das Kopfabschneiden, und gar die Injurien, die sie dem abgeschnittenen Vaterkopfe ins Gesicht sagt. Orbecche kündigt ihren Entschluss, zu sterben, an. Damit ist der Gott einverstanden; nicht aber der Halbchor, der die schon im Innern des Palastes wehklagende Amme herausruft, um den Selbstmord der Königin zu verhindern. Diese spielt das Praevenire, und veranlasst dadurch ein Zetern und ein Gejammer, zwischen Amme und Hofdamen (Dame di corte), die sich zu dem Zwecke eingestellt, dass der Gott mit zugehaltenen Ohren davonläuft. Die Tragödie aber hat noch nicht genug; sie muss für die Fortschaffung der Leichen sorgen, und mit der des gräulichen Tyrannen die Hunde oder Wölfe füttern:

> Auf! werft den gottlos grausamen Tyrannen
> Zum Frass den Wölfen und den Geiern vor. [2])

Warum Malecche ganz verschollen, der den Leichenrumpf seines Königs doch mindestens vor solchem Schimpfe behüten konnte — auch das zeugt von der Barbarei dieser Tragik. Wie

---

1) Ch' a Dio non s' offre vittima più grata
D' un malvagio Tiran, com' era questo.

2) E gettiamo il crudele impio tiranno
A divorare a gli avoltori e lupi.

gerne hätten wir den Entschuldigungsepilog, womit die Tragedia in Person vor den Leser tritt (La Tragedia a chi legge), dafür erlassen! Und worüber entschuldigt sich die Tragedia? Dass ihre Heldin sich auf der Bühne den Tod giebt! Wenn's weiter nichts wäre! Wenn nur die Tragödie sich nicht selbst umgebracht hätte! Dann entschuldigt sich die „Tragedia" wegen des einfachen Styls, der den pomphaften und blumigen Ausdruck vermied. Schade! Da hätte man doch der Tragödie eine Handvoll blumiger Phrasen in's Grab nachwerfen können. Riccoboni meint sogar, der Styl in dieser Tragödie sinke stellenweise bis zur Traulichkeit gewöhnlicher bürgerlicher Redensarten herab. [1]) Riccoboni scheint sonach den pomphaften und blumigen Ausdruck schmerzlich zu vermissen. Der italienisch-französische Literator-Schauspieler war übrigens der Erste seiner Nation, der die Mängel in Cintio's Orbecche anzudeuten wagte; Mängel freilich, die als kleine verschwindende Flecken erscheinen neben dem Grundgebrechen, wovon Riccoboni aber, wovon, wie mehrfach schon betont, die italienische Tragik überhaupt kein kritisches Kunstbewusstseyn hatte. Als schlagendster Beweis dafür dient der ausserordentliche Beifall, den Cintio's Orbecche sowohl vom Schau- wie vom Lese-Publicum erhielt. Der Beifall war so maassgebend, dass fast jeder spätere Tragödiendichter beim Hervortreten mit einer neuen Tragedia sich gegen die Anmassung verwahrte, mit der Sofonisba des Trissino, mit der Canace des Speroni, insbesondere aber mit der Orbecche des Cintio wetteifern zu wollen. Hinsichtlich des Trissino finden wir die Verwahrung allein begründet.

Jedenfalls darf Cintio's Orbecche den Vorrang unter seinen eigenen neun Tragödien beanspruchen. Der romanhaften Eigenthümlichkeit wegen, wollen wir noch eine daraus vorführen. Dieselbe nennt sich nach der Heldin,

Arrenopia,

die aber im Stück als Ritter Agnoristo ihre abenteuerliche Rolle durchführt. Auch diese Fabel hat Giraldi Cintio einer seiner No-

---

1) Pour le stile il est tantôt soutenu et tantôt familier jusqu'à descendre aux expressions communes de la Bourgeoisie. a. a. O. p. 74.

vellen entlehnt.[1]) So gut wie Shakspeare freilich hat er die Kunst seine Hecatommiti zu dramatisiren nicht verstanden. 99 von diesen „hundert Novellen“ gegen Eine gewettet: diese Eine gerade hätte Shakspeare sicherlich nicht gewählt.

Arrenopia, Tochter des Orgito, Königs von Schottland, vermählte sich, gegen den Wunsch ihres Vaters, mit Astazio, König von Irland (Ibernia). Astazio verliebte sich frischweg gleich nach der Heirath in Partenia, die Tochter der Melissa, einer Dame aus der Insel Mona (Man). Um sich mit Partenia zu verbinden, trägt er einem seiner Hauptleute auf, seine Gemahlin Arrenopia zu ermorden. Auf einem zu dem Zwecke vorgeschlagenen Spazierritt mit der in Ritterrüstung gekleideten Arrenopia wird diese infolge eines Wortstreites von ihrem bestellten Mörder, dem Capitano, verwundet, und von einem zufällig vorbeireitenden Ritter, Ipolipso, aus den Händen des Mörders befreit. Arrenopia, die sich in einer überstandenen Krankheit das Haar hatte abschneiden lassen, wurde von ihrem Befreier, Ipolipso, für einen Ritter gehalten. Ipolipso nahm die Verwundete als solchen in sein Haus auf, um sich daselbst von der Wunde heilen zu lassen. Nach der Genesung erregt Ritter Agnoristo — so nennt sich Arrenopia — Eifersucht in Ipolipso auf dessen Gattin, Semne. Er beschuldigt den vermeinten Agnoristo der Felonie, und fordert ihn zum Zweikampf. Mittlerweile hat König Orgito, Arrenopia's Vater, der sie ermordet glaubt, dem Astazio, König von Irland, Krieg erklärt. Arrenopia hat sich auf dem Kriegsschauplatz als Ritter Agnoristo eingefunden, und giebt sich ihrem Vater und Gatten, den seine Partenia inzwischen zum königlichen Hahnrey gekrönt, zu erkennen. Ipolipso wird von seinem Verdachte befreit; heilfroh, dass Ritter Agnoristo beim besten Willen mit ihm eine ähnliche Krönung nicht habe vornehmen können. Arrenopia versöhnt sich wieder mit ihrem Gemahl, wodurch das Stück aus einer betrübten Abenteuer-Tragedia in ein langweiliges Schauspiel mit glücklichem Ausgang verwandelt wird. Der scenirte Ritterroman spielt in Limirico (Limericum), damals Hauptstadt von Irland, jetzt (Limerick) Hauptstadt der irländischen Grafschaft gleiches Namens.

---

1) Dec. III. Nov. 1.

Das Stück beginnt, nach Genesung der Arrenopia von ihrer Wunde im Hause des Ipolipso, Herrn von Reba, mit einem vertraulichen Gespräche, worin dieser seinen Haus-Weisen, schlechtweg Sofo genannt, und vom Personenverzeichniss näher als "Uomo saggio", „Weiser Mann", charakterisirt, in sein Eifersuchtsgeheimniss einweiht. Sofo hält ihm die Tugend der Gattin entgegen, da er sich auf den Hauptentlastungszeugen nicht berufen kann. Ipolipso hofft nichts desto weniger, dem Agnoristo mit Gottes Hülfe das Herz aus der Brust zu reissen, und es seinem Weibe zu essen zu geben. Darauf setzt Sofo, als weiser Mann, dem Ipolipso das Zweifelhafte der Keuschheitsprobe durch Zweikampf auseinander. Von einem Sofo erwartet man Belege für diese gewagte Behauptung; eine Berufung mindestens auf das Gesetz des Gundebado, Königs der Burgunder († 509), welches bereits den Zweikampf als Gottesurtheil vorschreibt. Wobei der Sofo das Beispiel der Königin Gundiberga, Gemahlin des Lombarderkönigs Rodoaldo, anführen konnte, welche, des Ehebruchs beschuldigt, infolge eines solchen, zu ihrer Ehrenrettung von einem ihrer getreuen Mannen ausgefochtenen Zweikampfes, freigesprochen ward. Als seine Gewährsmänner konnte der Sofo den Paul. Diacon. de Gest. Langob. Lib. IV. c. 49 citiren; ferner den Du Cange s. v. Duellum Monomachia; dann Muratori Rer. Ital. II, Diss. 29; und Gregorius Carafa de Monomachia. Statt dessen führt Sofo dem Herrn von Reba, dem Ipolipso, die Lehnspflicht zu Gemüthe, die ihm verbiete, in einem Zweikampfe seine Person auszusetzen, welche seinem Lehnsherrn, dem Könige von Irland, in dem bevorstehenden Kriege Heeresfolge zu leisten habe. Mit Recht entgegnet Ipolipso: deine Weisheit, als Sofo, in Ehren — was aber Eifersucht anbetrifft, davon verstehe der Sofo so viel, wie der Esel von der Astronomie. Die Vorlesung über Argwohn, die Sofo in dem nun folgenden Monolog sich selber hält, und die nur eine Wiederholung dessen ist, was er bereits dem Herrn von Reba auseinandergesetzt, zeigt, wie treffend obiger Vergleich mit jenem Astronomen ist, einem geborenen Sterngucker, wie die himmelwärts gerichteten Fernrohre beweisen, die er an der Stirn mit zur Welt gebracht. Die Scene mit Semne, worin Sofo die Gattin des Ipolipso nach dem Grunde ihrer Betrübniss fragt, nur um die erste Scene mit ihr nochmals durchzusprechen, kann dem

Vergleich kein Jota rauben, und bekräftigt nur dessen Trefflichkeit. Die Betheuerungen der Frau Semne: Die Erde möge sie lebendig verschlingen, wenn Ritter Agnoristo ihr jemals das geringste Zeichen von Liebe gegeben, können auf den Zuschauer, der den Grund kennt, nicht anders als komisch wirken; besonders wenn sie wiederholt versichert: Semne bleibe die treue Semne, nach wie vor; die Semne, die sie von jeher gewesen.[1]) Dasselbe versichert sie, nachdem ihr Sofo die Thränen hat trocknen helfen, in einem Monolog. Jeder Scene in diesem Act ist ein Monolog als ihr stehendes Echo beigegeben, und sämmtliche Echo's vereinigt der aus Männern von Limirico bestehende Schlusscoro in seinen Variationen über das Thema:

Was kann Verstand viel fruchten,
Beherrscht von Eifersuchten?[2])

Der zweite Act speit drei Monologe auf einmal aus. Den ersten spricht Ipolipso, als Echo des Schlusscoro vom ersten Act, seufzend über das grösste Unglück, das einen verheiratheten Mann treffen kann: nämlich Eifersucht. Den zweiten Monolog trägt gleich hinterher Agnoristo (Arrenopia) vor, als Echo von Ipolipso's Monolog, dem sie den Eifersuchtswurm nicht nehmen könne, weil sie noch verborgen bleiben, mithin ihr Geschlecht verläugnen, folglich den Ungrund zu jeder Eifersucht verheimlichen müsse. Doch habe sie einen Pagen auf Kundschaft ausgeschickt, ob König Astazio seine erste Frau (Arrenopia) noch immer todt glaube. Von dem Bescheide des Pagen hänge es ab, ob sie sich würde entdecken und ihren Wirth und Krankenpfleger von seiner Eifersucht befreien können mittelst des argumentum ad hominem. Als dritter Monolog folgt Promaco dem zweiten auf dem Fuss: ein Krieger aus dem Heere des Astazio, der von der Niederlage sich erzählt, die seinem Könige, aus Schuld des Heerführers, der Schottenkönig beigebracht. Arrenopia's Vater

1) Semne sarà mai sempre quella Semne
Che insino ad ora è stata ad Ipolipso.

2) Che poco il senno vale
Se passion prevale.

also ihrem Gemahl in partibus. Zwischen den dritten und vierten Monolog schiebt sich nur die Scene, worin Astazio seinem General Alcimo sein Missvergnügen über die verlorene Schlacht ausspricht, und ihn an Stelle des Omosio, der in der verlorenen Schlacht geblieben, zum Oberbefehlshaber der irischen Truppen ernennt. Alcimo sieht mit Ungeduld einem, dem vierten, Monolog in diesem Act entgegen, um uns mitzutheilen, dass der in der Schlacht gefallene Omosio der von König Astazio bestellte Mörder der Arrenopia ist. Er, Alcimo, müsse den Krieg von Seiten des Schottenkönigs für einen gerechten erklären, und daher könne ihm seine Ernennung zum Oberbefehlshaber an Stelle von Arrenopia's Mörder keine Befriedigung gewähren. Hiernächst erzählt der von Arrenopia ausgeschickte Page einem Kammerherrn den näheren Vorgang bei Arrenopia's Ermordung, das Weitere verschweigend. Für die Mittheilung des Pagen erzählt diesem der Cameriere wieder von der Reue des Königs Astazio, der seine zweite Frau, die Partenia, in flagranti betroffen, wie sie eben eifrigst mit den Anstalten zu seiner zweiten Krönung beschäftigt war. Kein Tag vergehe, wo König Astazio nicht den Namen Arrenopia unzähligemal wiederhole in zahllosen schmerzvollen Monologen. Eben kommt er selbst daher, der König der Iren, um einen solchen Monolog abzuhalten, als er den Pagen erblickt, der sich für den Diener eines Hauptmannes, Agnoristo, ausgiebt, welcher zu dem Heere des Königs mit seiner Mannschaft gestossen, einer Schaar von tausend Kriegern. Plötzlich verfällt der Page, im Beiseyn des Königs, in einen Monolog, worin er alles bisher Vorgefallene recapitulirt, von der Verwundung des Ritters, von Ipolipso's Eifersucht; bis ihn König Astazio aus dem Monolog aufrüttelt mit der Versicherung, er wisse das Alles schon von Ipolipso selbst, und dass er, der König, den Zweikampf bis nach dem Kriege ausgesetzt. Dieser Aufschub bringt den Ipolipso zur Verzweiflung, die ihm in der nächsten Scene sein Leib-Astrolog, der Sofo, ausreden will, mit Berufung auf seine Weiberkenntniss. Als Weiberkenner versichere er ihm: seine Frau, die Semne, sey die Tugend selbst. Ipolipso wird ärgerlich und versichert dem Sofo seinerseits: mit aller seiner Menschenkenntniss — von Weibern verstehe er, der Sofo, so viel wie die Schildkröte vom Generalbass:

Ihr Antlitz, ihre Blicke,
Ihr Sprechen, jede ihrer Regungen,
Ihr Seufzen, ihre Thränen und ihr Schluchzen
Sind stets mit Trug und Täuschungen verbunden —[1])

— der Frauen nämlich. Sofo kann nur seine erste Scene des ersten Actes wiederholen, und thut dies so lange, bis ein Bote vom König Astazio den Ipolipso zum Kriegsrathe entbietet. Darauf stimmt der irische Männerchor die alte Leier an vom Glückes-Wechsel, welche Leier allein nicht wechselt.

Nach dieser Wechselklage als Chor-Monolog präsentirt der dritte Act seine sieben Solo-Wechsel in Gestalt von sieben Monologen. Dieselben vertheilen sich derart, dass je einer auf das entsprechende Fabelmotiv fällt, das ein dramatisches Bewegungsmoment, ein der Katastrophe zueilendes Spannungsmoment, das Entwickelungsmoment der Handlung seyn sollte; das aber in diesem in Monologe zerfallenden Scenarium beständig in der Schwebe bleibt; und dessen Fortbewegung immer wieder aufgeschoben und hingehalten wird. Ein solches Fabelmotiv ist der zwischen den beiden Königen ausgebrochene Krieg, der im dritten Act noch auf demselben resultatlosen Punkte sich befindet, wie im ersten. Diese Kriegführung gleicht der auf dem Theater der Chinesen, wo ein Feldzug darin besteht, dass der General mit dem Commandostock zwischen den Beinen einen Umritt auf der Bühne hält.[2]) Darüber stellt unser Iren-König, Astazio, im ersten Monolog des dritten Actes ausführliche Betrachtungen an, die darauf hinauslaufen, dass er rathlos bleibt in Bezug auf die Kriegführung, und dass er entschlossen ist, die Kriegswürfel, mit denen er bisher blos geklappert, „noch einmal" zu versuchen:

Denn besser fallen, als in der Schwebe bleiben.[3])

Ja wohl, mein König! Auch dramatisch besser! konnte man ihm

---

1) Il viso, gli occhi,
E il favellare, i movimenti tutti,
I sospiri, le lagrime, i singhiozzi
Sempre con la finzion sono congiunti.

2) Geschichte d. Dram. III. S. 407.

3) Meglio è cader che star sempre pendente.

zustimmen, wenn es eben kein Monolog wäre. Ein zweites Fabelmotiv ist Ipolipso's Eifersucht. Rückt etwa dieses von der Stelle? Ipolipso's Eifersucht steckt noch immer in der ersten Scene des ersten Acts so unbeweglich fest, wie Arrenopia in Ritter Agnoristo's Hosen von Eisenblech. Um diese stehende Hose dreht sich denn auch der zweite Monolog des dritten Actes; der Monolog von Frau Semne's Gesellschaftsdame (Donna), nach einer Scene mit ihrer Gebieterin, Semne, worin letztere — zum wie vielten Male? — ihre Tugend bei der Unschuld von Agnoristo's spiegelblanken Eisenhosen betheuert. Das dritte festgerannte Fabelmotiv: der beabsichtigte, aber bis zu Ende des festgeleimten Krieges aufgehobene Zweikampf zwischen Ipolipso und dem vermeinten Ritter Agnoristo ruft der dritte, Ipolipso's Monolog, mit dreimal dreimaligen Stössen in die Heroldstrompete vergebens in die Schranken. Das sind die drei stationären Fabelmotive, um welche der dritte Act mit seinen sieben Monologen den Ritt des chinesischen Bühnengenerals im Kreise ausführt. Der von Amtswegen unbewegliche Chor singt dazu sein stehendes Lied vom Glückswechsel. Der pflichtgemäss bewegungslose Chor ist der einzige, der die wesentlichste Eigenschaft des Drama's seinen Stillstandshelden einschärft: die Bewegung, ohne welche kein Glückswechsel denkbar, mithin auch keine Peripetie, keine Katastrophe, kein Drama, wohl aber Monologe.

Wer aber, trotz der Ermahnungen des Schlusscoro zum dritten Act, gleich wieder mit der Thür eines Eingangsmonologs ins Haus fällt, ist der vierte Act. Und was lässt er sich vom Pagen erzählen? Dass Agnoristo, aus besonderer Theilnahme für Frau Semne, um ihrer peinvollen Lage ein Ende zu machen, die Ritterhosen ablegen, und sich zu erkennen geben — möchte! Und was lässt sich der vierte Act von dem nächsten Monolog der Frau Semne erzählen? Dass diese sich keinen Vers aus dem „möchte“ machen kann, welches Ritter Agnoristo in einem geheimnissvollen Brief ihr sub rosa zu verstehen gegeben! Und was von dem Solo des jungen Kriegers, Neanisco, sich erzählen, dem neuengagirten Mitglied für's Rollenfach jugendlicher Monologe? Dass er sich über den König von Irland wundert, der sich die Gelegenheit zum Angriff entgehen lässt! Jetzt aber die Ohren gespitzt! Ein Herold kommt — mit einem Monolog? Nicht doch!

Mit einer Herausforderung — zu einem Monolog? — Nein doch! Zum Zweikampf. — Endlich! Zwischen Ipolipso und Arrenopia-Agnoristo? Ein Schritt doch vorwärts zur Katastrophe! — Ein Schritt? — Der Herold (Araldo) kommt im Namen des Königs der Schotten zum Könige von Irland mit einem Vorschlag zum Zweikampf. Ein doppelter Zweikampf also in Aussicht und ein Vorschlag. Den Monolog bleibt aber der Herold darum nicht schuldig. Er trägt ihn in der Zwischenpause vor, während General Alcimo zu König Astazio mit einem dritten Zweikampfs-Vorschlag eilt, welcher dahin lautet: dass jeder der beiden Könige, anstatt den Zweikampf miteinander auszufechten, zwei oder drei Ritter als Stellvertreter zu einem Entscheidungsduell ernennen möchte. Mit dem aufgeschobenen Duell zwischen Ipolipso und Agnoristo sieben Zweikämpfe also in der Perspective! Der Herold hat eben seine Ansichten darüber in einem Monolog entwickelt, als Alcimo mit der Genehmigung der sechs Zweikämpfe zu je drei Rittern zurückkehrt.

Der Herold entfernt sich mit seinem Monolog, um mit ihm sofort wieder den fünften Act zu eröffnen, nachdem der Coro seinen Schlussmonolog zum vierten gesprochen. Der schottische Herold nimmt seinen Monolog genau an der Stelle wieder auf, wo er ihn am Schluss des vierten Acts hatte fallen lassen; mit Betrachtungen nämlich über die sechs bevorstehenden Zweikämpfe, deren Annahme von Seiten seines Königs er dem Könige von Irland hierauf verkündet. General Alcimo schlägt seinem König als ersten Zweikampfsritter, da er selbst zu alt, den Ipolipso vor; als zweiten den Neanisco; über den dritten behält er sich vor, im Interesse der Verzögerung und des fernern Aufschubs, noch eine Weile nachzudenken. Während dessen hat Agnoristo seinen Pagen an König Astazio mit dem Antrag abgeschickt: sich zum Zweikampfe für den König zu stellen. Im besten Nachdenken über den dritten Zweikämpfer erinnert sich General Alcimo, dass er eigentlich noch einen Monolog vorzutragen hat über seine nachträgliche Verwunderung: dass der noch jugendliche König Astazio den persönlichen Zweikampf mit dem alten König der Schotten nicht angenommen. Was den dritten Duell-Ritter anbetrifft, so wisse er keinen passenderen, als Agnoristo, und keine geeignetere Form ihn zum Vorschlag zu bringen,

als unter zwei Augen, im Wege eines Monologs. Ueber den bereits abgeleisteten Monolog der Semne, worin sie den Kummer ob der Betheiligung ihres Gatten Ipolipso bei den Zweikämpfen zur Sprache bringt, wollen wir zur Tagesordnung übergehen, d. h. zum Monolog eines Kriegsobersten (Tassiarco) schlechthin, der nicht begreifen kann, wie sein Vorgesetzter, Feldhauptmann Agnoristo, von ihm verlangen könne, dass er die selige Königin, Arrenopia, lebend dem Könige zuführe. Da man aber Ordre pariren muss, kündigt Tassiarco dem König von Irland an, dass seine Gemahlin am Leben. Astazio erklärt das für unmöglich; ist aber doch ausser sich vor Freude blos über die Möglichkeit. Tassiarco sichert ihm diese zu, für den Fall, dass der König der Schotten zugegen. König Astazio schickt sofort seinen Herold ab zum König Orgito und lässt diesen um eine Unterredung bitten. Der Herold sagt I' vado, „Ich gehe", und bestellt auch schon die Einladung an König Orgito. Hier scheint ein Monolog zu fehlen, wahrscheinlich weil keiner mehr vorräthig, inmassen der ganze Vorrath aufgebraucht worden. Endlich bringt uns der Araldo d' Ibernia, der irische Herold, mit dem König der Schotten, der die Einladung angenommen, die Auflösungsscene. Tassiarco macht sich anheischig, die Königin Arrenopia lebend wieder herzustellen, wie der Taschenspieler den todten Kanarienvogel; wenn nämlich die beiden Könige Frieden schliessen. Die Könige versprechen es. Agnoristo tritt vor:

> Ich bin's, Astazio, deine Arrenopia!
> Ich, euer Kind, mein königlicher Vater. [1])

Staunen, wechselseitiges Vergeben und Vergessen, allgemein Verzeihen, bis auf Frau Semne, die nicht anwesend, und der ihr Gatte von Arrenopia nach Hause geschickt wird, um den Hahnrey in der Einbildung abzubitten.

Coro drückt die Schlusssentenz als Siegel drauf:

> Die göttliche Gerechtigkeit, sie lässt
> Die Unschuld nie im Stiche . . .
> . . . .

1) Eccoti, Astazio, l' Arrenopia tua;
Eccovi, Sir, viva la figlia vostra!

Denn gegen Gottes höchsten Willen
Kann sich kein Missgeschick erfüllen.[1])

Um die durchgängige Verfehltheit dieses Novellen-Drama's darzuthun, mussten wir es zerlegen. Die Fehler eines begabten und geschulten Geistes sind oft belehrender als die regelrechte Correctheit eines mittelmässigen Kopfes. So mag denn Cintio's Arrenopia ein negatives Musterstück abgeben, eine Studie, woran sich lernen lässt, wie aus einer Novelle ein Drama nicht zu machen ist; ja wie bei einer solchen verunglückten Umwandlung selbst das in der Erzählung liegende gute, keimkräftige, dem dramatischen Handlungs-Momente verwandte Element: das begebenheitliche Interesse, ins Stocken geräth und in die Brüche geht. Unserer Geschichte bietet die „Arrenopia" ausserdem Beziehungspunkte zu denjenigen Dramen des grossen britischen Kunstmeisters dar, deren Fabelstoffe dieser Meister aus derselben Novellenquelle schöpfte. Ist es nicht eine der interessantesten Erscheinungen in der dramatischen Kunst: dass, wenige Decennien nach diesem und ähnlichen Fehlversuchen des damals ersten und mustergültigen italienischen Theaters, der Magus aufgestanden, der dem Cintio die alchemistische Kunst lehrte, wie er seine eigenen Novellen in dramatisches Gold hätte umwandeln können? Verdient das italienische Drama des 16. Jahrh. überhaupt, das für den grössten Meister der Kunst, wie gezeigt worden, eine gründliche Studie, eine lehrreiche Theaterschule war — verdient es nicht auch desshalb eine ausführlichere Erläuterung: um klar zu legen, wie dieser Meister vorzugsweise als der grosse Alchemist, der Hermes Trismegistus des italienischen Theaters zu gelten hat, dessen durcheinandergemischte Massen dramatisch unedler Metalle er zu gediegenem Golde umschmolz?

Doch wird unsere Geschichte die beiden besprochenen Stücke des Giraldi Cintio, Orbecche und Arrenopia, als die Vertreter der noch übrigen sieben, und daher letztere als miterledigt

---

1) La divina giustizia men non viene
A l' innocenza mai . . .
. . . .
Che nullo può ren sorte
Contra il Rettor de la celeste corte.

mit jenen beiden betrachten dürfen. Unter den rückständigen Sieben ist die Tragedia Altile nach der Orbecche die früheste, also Cintio's zweite Tragödie. Herzog Ercole II. hatte sie zur Aufführung vor Papst Paul III., bei dessen Besuch in Ferrara (1543), bestellt. An dem zur Darstellung bestimmten Tage wurde aber der junge Schauspieler Flaminio, der die Orbecche in der gleichnamigen Tragödie gegeben und den Erfolg derselben entschieden hatte, in einem Duell getödtet, wodurch die Festvorstellung vereitelt ward, und die Altile unaufgeführt blieb. Den Stoff zu dieser Tragedia lieferte ebenfalls eine Novelle des Dichters.[1] Ligonio, natürliches Kind des Königs von Tunis, sollte von seinem Pflegevater, im Auftrage des Königs, der inzwischen von seiner rechtmässigen Gemahlin einen Sohn erhalten, getödtet werden. Der Pflegevater setzt aber den Knaben am Ufer des Meeres aus. Der Finder verkauft ihn dem Könige, der das Kind ermordet glaubt, als Sclaven. Unter dem Namen Norrino wächst der Knabe zum stattlichen, in allen Ritterübungen ausgebildeten jungen Manne heran, und tritt, mit Erlaubniss des Königs von Tunis, in den Dienst des Königs von Syrien. Die erste Ritterprobe, die Norrino in Damascus ablegt, wo das Stück spielt, ist: die Schwängerung der Titelheldin der Tragedia, der Altile, Schwester des Königs von Syrien. Das Verhältniss wird dem König, ihrem Bruder, von Nastano, einem Nebenbuhler des Norrino, verrathen. Der König verurtheilt Beide, den Verführer und die Verführte, zum Tode. Da wird Norrino, Dank seinem Pflegevater, als der Sohn des Königs oder Sultans von Tunis erkannt, und mit Altile, seiner Gemahlin, vom Tode befreit. Als einziges Opfer der Tragödie fällt der Nebenbuhler Nastano, der sich ersticht.

Die dritte Tragedia in der uns vorliegenden Ausgabe von Cintio's Tragödien[2]) ist Didone, deren Katastrophe jeder Tertianer aus Virgil kennt. Unter den Personen treten auf: Giunone, Venere, Cupidine, Mercurio und die Fama. Diese Tragedia wurde nicht gespielt, aber dem Herzog Ercole II. in einer zahlreichen Versammlung von Zuhörern vorgelesen. Die

---

1) Dec. II. Nov. 3. — 2) Le Tragedia de M. Gio. Balt. Giraldi Cinthio. Ven. 1583. 8. 2 Voll.

Vorlesung hatte kritische Censuren zur Folge, worauf der Dichter in einem an Herzog Ercole gerichteten Briefe antworten zu müssen glaubte.[1]) Der Brief bleibt für uns ein unfrankirter Brief mit sieben Siegeln, der kein Geldbrief ist, und den wir an die Adresse zurückschicken. Eine Tragedia Didone hatte schon zu Anfang des Jahrhunderts Alessandro de' Pazzi (1510), Neffe Leo's X., gedichtet, aber, dem Himmel sey Dank, nicht drucken lassen. Von seinen übrigen Tragedie kennt man nur durch Paul Giovio die merkwürdige Eigenthümlichkeit, dass die Darsteller derselben ihres Lebens nicht sicher waren, vor faulen Aepfeln und ausgesogenen Apfelsinen.[2]) Alessandro de' Pazzi lernte, trotzdem dass er darin geboren war, das Land kennen, wo im dunklen Laub die Goldorangen glühen. Die beste italienische Didone-Tragedia, nächst der von Metastasio, ist die von Lodov. Dolce, die uns für alle anderen wird schadlos halten.

Gli Antivalomeni nennt sich Cintio's nächste Tragedia, die in London spielt, und wieder einer von Cintio's Novellen entnommen ist.[3]) Eine trübselig verfitzte Familiengeschichte, die ein heiteres Ende nimmt, womit sie eigentlich anfangen müsste: Loteringo, König von England, überträgt auf seinem Sterbebette die Fürsorge von Reich, Gemahlin und Tochter einem seiner Barone Namens Nicio, mit der Verpflichtung, die Tochter zu vermählen, und, falls sie einen männlichen Erben bekäme, diesem als Nachfolger das Reich zu übertragen. Nicio aber bemächtigt sich der Herrschaft, und verheirathet Mutter und Tochter mit Männern niedrigen Standes. Die Frauen bleiben bald als Wittwen zurück, und Beide in gesegneten Umständen. Die Mutter, Cherinda, bringt ein Mädchen; die Tochter, Charia, einen Knaben zur Welt. Gleichzeitig kommt Lida, die Gattin des Usurpators, mit einem Zwilling nieder, einem Knaben und einem Mädchen. Auf den Rath des Emone, der schon des vorigen Königs Staatsdiener war, giebt Nicio sein Zwillingspaar der Cherinda und ihrer Tochter, Charia, in Pflege. Diese aber erziehen ihre Kinder als die des Nicio, und bringen dessen Zwillinge anderwärts unter. Nach drei Jahren nimmt König Nicio die Kinder der beiden Frauen als die seinigen an den

1) Das. I, p. 129—157. — 2) Quadr. t. IV. p. 64. — 3) Dec. II. Nov 9.

Hof, und mit denselben auch Mutter und Tochter und seine Zwillinge, als deren Kinder. Nun verlieben sich die Kinder unter einander. König Nicio verurtheilt seine Zwillinge zum Tode, als Sprösslinge von Cherinda und Charia. Cherinda entdeckt die Täuschung der Lida, der Gattin des Nicio; diese ihrem Gemahl [1]), der den Emone, wegen des gespielten Betruges, sammt den beiden Frauen hinrichten, und den Vollstreckern der Nemesis der classisch-italienischen Tragödie: den Hunden, vorwerfen lassen will. [2]) König Nicio wird aber von einem treuen Rathgeber, der gar nicht im Personenverzeichniss vorkommt, von einem Nonorio, umgestimmt, vermählt auf den Wunsch seiner Gemahlin die Paare, und schenkt dem Emone und den beiden Frauen grossmüthig das Leben, behält aber, nach den Regeln einer gesunden Politik, Thron und Reich. Was Cintio's Zwillinge: das Drama und die Novelle, anbetrifft, so verdienen Beide den Erstickungstod im Mutterleibe.

Hierauf folgt die Tragedia Cleopatra, die mit Shakspeare's Antonius und Cleopatra nur den Stoff und denselben Titel gemein hat. Cintio's Cleopatra beginnt mit der Schlacht bei Actium. Antonio stirbt schon im dritten Act infolge einer sich selbst beigebrachten Wunde. Indessen wäre es doch denkbar, selbst möglich, vielleicht sogar nicht unwahrscheinlich, dass Shakspeare diese Tragedia gekannt hat. Dass z. B. Maecenas, Agrippa, Proculejus, Octavius Caesar und der Eunuco (bei Shakspeare Enobarbus) auch in Cintio's Cleopatra vorkommen; die Stimmung seines Antonio; dessen Verwünschungen der Cleopatra nach verlorener Schlacht; Antonio's Gespräch mit dem Schildträger, den er auffordert, ihn zu tödten, und mehr dergleichen, wenn auch nur ganz äusserlicher Berührungspunkte, dürften immerhin einer Notiznahme von Seiten Shakspeare's das Wort reden. Im Uebrigen freilich verhält sich Shakspeare's Antonius und Cleopatra zu Cintio's Cleopatra, wie das Prachtschiff aus Purpur und Gold, worin Cleopatra auf dem Cidnus dem Antonius entgegenfuhr, zu dem Kinderschiffchen von Papier, das ein Junge auf dem Rinnsal einer Gosse schwimmen lässt.

---

1) Act V. Sc. 2.

2) Ti mangeranno I cani, scelerato!

An die Cleopatra schliesst sich die uns nur zu wohl bekannte Arrenopia. An diese die Tragedia Euphimia, deren „entferntere Bekanntschaft zu machen" — um mit Prüfstein in „Was Ihr wollt" zu sprechen — wir begierig wünschen. Prüfstein würde, seinem Namen gemäss, die entfernte Bekanntschaft sogar im Superlativ wünschen. Euphimia, Tochter des weiland Königs von Korinth, hatte sich mit dem Dienstmann ihres Vaters, dem Acharisto, späterhin Verschwörer und Rebellen, vermählt, nachdem es ihm gelungen war, sich bei dem Könige von dem Verdacht zu reinigen, und den früher vom König begünstigten Bewerber um die Hand der Euphimia, den Philone, König von Peloponnes, zu verdrängen. Nach dem Tode seines Schwiegervaters, des Königs von Korinth, dem Acharisto in der Regierung folgt, wird ihm seine Gemahlin, Euphimia, verhasst. Er beschuldigt sie fälschlich des Ehebruchs und verurtheilt sie zum Tode. Mit Hülfe der Göttin Giunone rettet sie sich durch die Flucht; wird aber von Soldaten des Acharisto wieder eingefangen und zurückgebracht. Mit Soldaten kämpfen selbst Göttinnen vergebens. Da erscheint ihr alter Verehrer, Philone, König von Peloponnes, als ihr Retter. Er fordert den Acharisto zum Zweikampf heraus, besiegt ihn, nimmt ihm das Geständniss ab, dass er die Königin verleumdet, und stösst ihm dann das Schwert in die verlogene Kehle. Philone vermählt sich mit Euphimia, annectirt Korinth, wo das Stück spielt, mit dem Peloponnes auf ewige Zeiten, und lebt mit Königin Euphimia in gesegneter Ehe glücklich bis ans Ende seiner Tage, wovon der korinthische Frauenchor in seinem Schlusscouplet nicht genug zu singen und zu sagen weiss. Die wievielste Novelle in Cintio's Hecatommiti die Zwillingsschwester zu diesem Drama ist, verlohnt sich kaum herauszustöbern. So viel steht aber fest, welche auch von den hundert Novellen die Zwillingsschwester seyn mag: dass ihr Vater sie zusammen mit ihrem Zwillingsbruder, dem Drama, gleich bei der Geburt mit dem gemeinsamen Nabelstrange hätte erdrosseln sollen.

Die vorletzte dieser Novellen-Tragödien, betitelt Epitia, wäre ein Glücksfund für unsere Geschichte, wenn sie auch nur um Einer Phrase Gewicht mehr als die Grundstriche der Novellenfabel mit Shakspeare's „Maass für Maass" gemein hätte. Selbst

was diese Grundstriche betrifft, hat sich Shakspeare fast ausschliesslich an George Whetstone's Drama in zwei Theilen „Promos und Cassandra“ [1]) gehalten, und an die Erzählung (History of Promos and Cassandra), in welche Whetstone selbst einige Jahre später sein Drama umgewandelt. [2]) Allem Anschein nach war Whetstone's Quelle Cintio's Erzählung [3]), die auch der Tragedia Epitia zum Grunde liegt. Bei Shakspeare's vertrauter Bekanntschaft mit der italienischen, in sein Fach einschlagenden Literatur, mit Cintio's Novellen insbesondere, wäre es Unverstand, anzunehmen, dass er gerade diese Novelle, welcher sein „Maass für Maass“ die ursprüngliche Fabel verdankt, nicht im Original gekannt habe. Seines Orts werden auch triftige Gründe für diese seine Kenntnissnahme von Cintio's Epitia-Novelle sprechen. In Bezug auf die Tragedia Epitia lässt sich diess, mit kritischen Gründen wenigstens, nicht behaupten. Jedenfalls blieb dieselbe, wenn er sie, wie wir glauben, gekannt, seinem Drama, „Maass für Maass“, fremd. Schon aus der Inhaltsangabe von Cintio's Tragödie, Epitia, muss diess erhellen.

Epitia's Bruder, Vico, der im Stücke gar nicht erscheint, wird, wegen Vergewaltigung eines Mädchens, von Juriste, dem Statthalter des Kaisers Maximilian zu Insbruck, zum Tode verurtheilt. Um dem Bruder das Leben zu retten, giebt sich Epitia dem Juriste hin, der ihr unter dieser Bedingung das Leben des Bruders und ausserdem die Ehe zugesichert. Nachdem er seine Lust gebüsst, lässt er den Bruder im Gefängniss enthaupten, und schickt der entehrten Schwester den Rumpf zu, mit Haupt und abgeschlagenen Füssen. Epitia sucht den Kaiser auf, erzählt das Vorgefallene und fleht um Gerechtigkeit. Kaiser Massimiliano vermählt sie dem Schänder und Mörder, und verurtheilt ihn darauf zum Tode. Als Juriste's Frau glaubt sich Epitia verpflichtet, Gnade für ihren Gatten zu erbitten, die der Kaiser auch gewährt. Die Novelle findet man bei Simrock. [4]) Sie übertrifft die Tragedia an literarischem Werthe beiweitem.

---

1) Gedr. 1578. 4. Abgedr. in Steeven's "Six Old Plays". 1779. — 2) In der Novellen-Sammlung: The Heptameron of Civil Discourses (1582). — 3) Die 5. Nov. VIII. Decad. im Hecatom. — 4) Quellen u. s. w. I. u. III. S. 97—116.

Diese beginnt gleich mit dem der Epitia wie ihrem Bruder bevorstehenden Schicksal. Die Verführung der Epitia betreibt, in bester Absicht, des Juriste Schwester, Angela, die in der Novelle nicht vorkommt. Zur Hinrichtung des Bruders drängt den Juriste der Podestà von Inspruck, im Namen des Gesetzes. Auch von einem Podestà weiss die Novelle nichts. Der Name von Juriste's Schwester, Angela, könnte vielleicht den von Shakspeare's „Angelo" angeregt haben, dem „Promos" bei Whetstone; wie der Podestà in Cintio's Tragödie „Epitia" möglicherweise Angelo's Gegenfigur, den „Escalus", hervorgerufen haben könnte, der aber bei Shakspeare die Strenge des verbrecherischen Statthalters zu mildern sich bestrebt. Dergleichen conjecturale Berührungspunkte in unwesentlichen Aeusserlichkeiten liessen sich noch einige herauswittern; für die Kritik sind sie ohne Belang.

Die letzte endlich von Cintio's Tragödien, Selene mit Namen, ist der Bodensatz aller übrigen; ein doppeltes Caput mortuum; auch insofern als das tragische Grundmotiv darin aus zwei abgeschnittenen Köpfen besteht, über welche Selene, Königin von Aegypten, und ihre Tochter, Graphina, vor dem versammelten ägyptischen Senat, Ströme von Thränen vergiessen, in der Meinung, dass sie die Köpfe — die Königin: von Gemahl und Sohn; die Tochter: von Vater und Bruder, beweinen; während es beliebige Köpfe sind, die nach funfzehnjähriger Flucht-Entfernung aus Aegypten, der König selbst, und in Kästchen wohl verpackt, aus Persien, begleitet von seinem Sohne, mitgebracht hatte, Beide incognito, um die treue Liebe seiner des Ehebruchs beschuldigten Gemahlin, der Königin Selene, zu erproben. Nachdem diese und ihre Tochter, Prinzessin Graphina, die erste Hälfte des fünften Actes mit dem vermeinten Gatten- und Bruderkopf in der Hand, vor öffentlicher Senatssitzung, guten Glaubens die Wasserprobe der Weinprobe bestanden: erklärt sich in der zweiten Hälfte des Actes der seit 15 Jahren verschollene König, an dessen Seite der zum Jüngling herangewachsene Prinz sich befindet, von der abgelegten Jammer-Probe vollkommen befriedigt; erkennt die Unschuld seiner verläumdeten Gemahlin, verbindet sich mit ihr aufs neue, und verurtheilt den Verläumder, Gripo, seinen ehemaligen Vertrauten, zum Tode. Die ersten vier Acte bilden das Vorspiel zu dieser denkwürdigen Katastrophe,

indem sie die Sachlage erklären, und über die Intrigue des Gripo Aufschluss geben, welcher den König, nachdem er dessen Gemahlin der Untreue fälschlich beschuldigt, in einen Hinterhalt gelockt, und mit seinen Spiessgesellen überfallen hatte, um ihn zu ermorden. Der König hatte sich mit dem Prinzen durch die Flucht nach Persien gerettet, seinem Vaterlande. Eine merkwürdigere Missgeburt mit zwei Todtenköpfen kann Melpomene in ihrem an pathologisch-anatomischen Monstrositäten so reichen Museum nicht aufweisen.

Die romantische Novellen-Tragik mag wieder eine historisch-classische Tragedia ablösen; eine schon angekündigte:

La Orazia

des „göttlichen" Pietro Aretino, nach welcher uns Mr. Philarète Chasles bereits den Mund wässrig gemacht hat.[1]) Wir bewahrten dem Leser Mr. Chasles' in Form eines kritischen Urtheils der Orazia des Aretino ertheilten Schulpreis pour la bonne bouche auf, um durch die Mittheilung des Ganges und Inhalts der einzigen Tragödie des wahrhaft einzigen Aretino den Appetit des Lesers nach besagtem Preisurtheil noch mehr zu reizen. Den historischen Stoff zur Orazia, identisch mit dem der Tragédie „Horace" von Pierre Corneille, lieferte die Römische Geschichte des Livius.[2]) Aretin hält sich genau an die betreffenden Capitel des Geschichtsschreibers, so dass der Verlauf seiner Tragödie, La Orazia, einer schrittweisen Begleitung der von Livius erzählten Vorgänge gleichkommt. Der Tragedia ist ein Brief an Papst Paul III. vorgedruckt, worin sich der „Göttliche" auf seine frommen Schriften: Das Leben Jesu Christi, Die Psalmen u. s. w.[3]), beruft, als auf Beweisstücke seines orthodox kirchengläubigen Katholicismus (fervido ecclesiastico). Den Prolog spricht die Fama, beflügelt mit zwei Trompeten, welche den Ruhm von Papst Paolo III.; von Herzog Cosmo von Medici; von Ercole Estense; von Guidobaldo, Herzog von Urbino; von Gonzaga Ferrante (von Mantua); von Kaiser Karl V. und König Franz I. von Frankreich, kurz von allen seinen gekrönten Säckelmeistern, verkünden.

---

1) Gesch. d. Dram. IV. S. 503. — 2) I. c. 24—27. — 3) s. Gesch. d. Dram. a. a. O.

Bei Eröffnung des Stückes ist die Wahl der beiderseitigen Drillingsbrüder zum Entscheidungskampfe über die Herrschaft bereits erfolgt. Für Rom sind die drei Horatier; für Alba die drei Curiatier gewählt. In der ersten Scene bespricht Publio Horatio, Vater der drei Horatier, mit seinem Freunde Spurio die von den beiden Königen, Tullus Hostilius[1]), dem Könige Roms, und Mettus, dem Albanerkönige, vollzogene Kämpfer-Wahl und dankt den vaterländischen Göttern mit freudigstolzem Hochgefühle für die Gunst, dass die Wahl seine drei Söhne getroffen.[2]) Mit einer geschraubten Phraseologie schliesst er die Bemerkung daran: dass der Speer eines Horatiers vielleicht in diesem Augenblicke das noch nicht ehelich geweihte Verlobungsband trennt, das seine Tochter, Celia mit einem der Curiatier verknüpft, oder dass die Curiatier die Freude des Hochzeitsfestes in düster grabesschauerlichen Pomp verwandelt.[3])

---

1) v. 82—114.

2) Ringrazio intanto quel patrizio nume,
Quella patrizia deità ringrazio
Che promesso ha, che l' uno e l' altro Rege
Elegga sol tra il gran numero illustre
Di duo incliti popoli alla pugna
Dal di noi lato i figli miei graditi . . .

Der zweite Vers, der den ersten wiederkäut, ist der Vorschmack von Aretino's tragischem Styl.

3) Ma torna l' augurio empio del dirlo
In propizio favor d' averlo detto,
Se mi par che al cor mio giuri il suo spirto.
Che forse adesso degli Orazj il telo
Va rompendo la fede e il sacramento
Del matrimonio non consunto ancora
Tra il cognato infelice, e la sorella;
Ed i Curiazj in cotal mentre armati
Cangiano il fausto delle altere nozze
In oscura funebre orrida pompa.!

Doch möchte sich die ahnungsschlimme Aeusserung
Glückgünstig wenden, weil sie ward geäussert,
Wenn mich bedünkt, dass meines Herzens Geist
Ihm schwört: jetzt eben trenne der Horatier
Geworfner Speer die Treue der noch nicht

Der Eintritt des Marco Valerio, als Fetialis (Bundespriester, Priester-Herold), bezeichnet in der scenenlosen Tragedia die zweite Scene. Er kommt im Staatscostüm mit allen Attributen seines Amtes, einem Büschel Verbena (Eisenkraut), dem Opfermesser von Kieselstein, u. s. w., wie c. 24 bei Livius zu lesen. Der Fetialis berichtet an Publio und Spurio von den die Kämpferwahl begleitenden Feierlichkeiten, was eigentlich nicht seines Amtes, und von den Ursachen, die ihn mit diesen Abzeichen erscheinen lassen; Ursachen, die Publio und Spurio so gut wissen, wie er. Nachdem er ein Capitel des Livius in anderthalbhundert Endekasillabi umgeschrotet, welche klingen wie das Knarrgeräusch von Mühlsteinen, die kein Korn sondern sich selber mahlen, kündigt er dem Publio und Spurio an, dass er nun den Senat den Befehl des Königs Tullus zu vermelden gehe, welcher den Tempel und den Altar bestimmt habe, wo die heiligen, bei der Opferfeierlichkeit gebrauchten Gegenstände niederzulegen seyen, und fordert die Beiden auf, ihn zu begleiten.

Einiges Leben und Pathos kommt in die bis jetzt hölzerne Staatsaction aus Roms Urzeit durch Celia, die Schwester der Horatier, die auf dem Weg zum Tempel ihrer Amme ihr Missgeschick klagt: Opferspenden zum Heile Roms darbringen zu müssen, dem ihr Bräutigam zum Opfer falle. Der tröstenden Amme — denn in der italienischen Tragödie ist die Amme, als alte Trösterin, der „alte Tröster" als Amme — setzt Celia die traurige Alternative auseinander; das tragische Dilemma, worin sie sich befinde: gleichviel ob ihre Brüder die Curiatier und mit diesen ihren Bräutigam todtschlagen, oder die Curiatier ihre Brüder. Dieses Zwickmühlendilemma wird nach hundert Jahren auch die Tragik von des grossen Corneille „Horace" bilden[1]; nur weit geistreicher von Corneille nach allen Seiten gewendet, facettirt,

---

Vollzognen Ehe zwischen ihrem Schwager,
Dem unglückseligen, und ihrer Schwester. u. s. w.

In dieser Sprechweise bewegt sich, mit spärlichen Ausnahmen, das Meisterstück des Aretino. Ein würdiger Eingangs-Styl (Prostylos) zum Tempel seiner römischen Tragödie.

1) Aretin's nie aufgeführte Orazia erschien zuerst im Druck Ven. 1546. P. Corneille's Horace 1641.

zugespitzt und ausgenutzt, mit einer Virtuosität, dass die Tragik und das Pathos seiner Personen in die Betrachtungen des Dichters über die vielseitige Ergiebigkeit des Dilemma aufgeht. Corneille's tragische Figuren repräsentiren eben meist nur die verschiedenen Schliffflächen seiner Intriguen-Contraste und Antithesen, und sprechen in der Regel auch nur seine Ansichten über dieses Combinationsspiel aus. Doch davon — nach hundert Jahren. Im Augenblick beschäftigt uns die Celia seines Vorgängers um hundert Jahre, und Vornamenträgers Pietro Aretino, den man nicht nur den „Göttlichen", den man auch den „Grossen" nannte, Il gran Aretino; und mit vollem Rechte, wie man aus dem Preisurtheil von P. Corneille's geistreichem Landsmann, nach andern zweihundert Jahren, aus Mr. Chasles' prix de Collège-Urtheil über Aretino's Orazia, ersehen wird. Doch schlägt Celia — Ehre dem Ehre gebührt — in dieser ersten Scene ein paar Empfindungslaute an, die zum Herzen dringen; durch Werg und Baumwolle freilich hindurch, die italienisch „bambagia" heisst, woher „Bombast" auch stammen mag. Oder ist folgende Wehklage der Celia nicht in bambagia eingewickelt?

> Warum kam ich als Knabe nicht zur Welt?
> Ich wär jetzt Einer von den tapferen
> Horatiern. Oder wir, als Vierling, würden
> Als überzählig gegen jene Drei,
> Abänderung der Wahl bewirken, und
> Ich grämte mich nicht so, wie ich mich gräme.[1])

Diese Baumwolle scheint uns sogar stark mit Schafwolle gemischt. Es dauert nicht lange, so erzählt Celia der Amme den obligaten Schreckenstraum der italienischen Tragödie; noch mehr Schreckenstraum für uns: von drei Fackeln, deren zwei von drei wüthenden Winden mit scheusslichen schwarzen Gesichtern und struppigen Haaren ausgeblasen wurden.[2]) Ein vorbildlicher Schreck-

---

1) Perchè, lassa, non nacqui maschio anchio io,
Ch' ora de prodi Orazij uno sarei,
O che 'l soperchio numero del quatro
A la somma de i tre sendo dispari,
In altri riducea la elezione,
Onde non languirei, come languisco.

2) Tre rabiosi venti — con volto orrido e nero. . . .

traum, über den sich seine obligate Zwillingsschwester, die Amme — die italienische Tragödie nennt die Amme ihre Gewohnheit — lustig macht, und noch obendrein mit einer satirischen Anspielung auf diese Gewohnheit der italienischen Tragödie — 28 nach Erb. der Stadt Rom![1]) Celia steht vor dem Tempel, lässt sich von den Mägden die Opferspenden reichen, und begiebt sich mit widerstrebendem Gemüth in das Heiligthum.

Aus Malice gegen die 'altrui Tragedie' mit stehenden Chören, schliesst Aretin seine Acte mit einem allegorischen Chor von Tugenden (Coro di virtù), der nach jedem Actschluss dahergegangen kommt, um über das Verhalten der Spielpersonen nachträglich leeres Stroh zu dreschen. Dieser Tugendchor verdient allein schon den Preis Montyon des Mr. Philarète Chasles, Professeur du Collège.

Publio und Spurio eröffnen auch die erste Scene des zweiten Actes; diessmal aus dem Tempel kommend. Der alte Publio Orazio erwartet Nachricht vom Kampfplatz. Spurio benutzt die Pause, um dem Papst Paul III., dem die Tragedia gewidmet ist, einige Schmeicheleien zu sagen, durch die Blume religiöser Ehrfurcht: „die Religion ist die Leiter, worauf die Welt zum Himmel emporsteigt"[2]) ... Für Pietro Aretino war sie die Leiter, wie uns bekannt, um sich den Cardinalshut zu holen, den er um die Zeit, als er seine Tragedia verfasste, unverschämterweise im Auge hatte. Oder die Leiter, wenn der Cardinalshut zu hoch hing, — die Leiter mit frommen Tractätchen als Sprossen,

---

1) All die Tragödien, wie euch bekannt,
Dank meinem Unterricht, den ihr genossen,
Sie würden, abgeschmackte Märchen wie
Sie sind, Einbildungen der Art nicht wagen,
Für wahr in ihren Scenen auszugeben,
Wenn sie nicht u. s. w.

Nutrice. L' altrui Tragedie, come voi sapete,
Per esser meco in le science istrutta,
Ancorchè sieno dell' istorie fole,
Non ardirebber nelle scene loro
Una imaginazion tener per certa.

2) È la Religion scala per cui
Il mondo ascende al cielo ...

um sich Geldbörsen von den Stammbäumen seiner vornehmen Dupes zu pflücken.

> Durch Schicksalschluss soll das ruhmvolle Rom
> An Herrschermacht und Stärke sämmtliche
> Nationen überragen[1] . . .
>
> „Und in Gewährung von Jahrgeldern an
> Pietro Aretin den Göttlichen
> Zuvor es allen Völkern thun und Fürsten" . . .

Mittlerweile kommt Tito Tatio, ein römischer Ritter, der die Nachricht bringt vom Siege des Orazio über die drei Curiatier, aber erkauft mit dem Tode seiner zwei Brüder. Den Sieg kündet er an mit einem Grusse von Seiten des Königs Tullus, „der dem Publio durch seine (des Tatio) Zunge mit dem Munde seines Herzens (des Königs Tullus) die Stirne küsst."[2] Darauf trägt Tito Tatio das betreffende Capitel in Livius, das den Kampf schildert, in 150 Endecasillabi vor. Aretin's alter Orazio ist zwar um hundert Jahre zurück gegen das bretterwelt-berühmte „Qu'il mourût" von Pierre Corneille's altem Horace, den der grosse französische Tragiker, jenem Ausrufe zu Liebe, durch die verfrühte Nachricht von der Flucht des allein noch lebenden Sohnes täuschen lässt. Indessen verläugnet auch Aretin's alter Orazio den Römer nicht. Er nimmt die Meldung von dem Tode seiner zwei Söhne mit dem Herzen eines römischen Vaters auf; d. h. mit einem Herzen, das, gleich dem Opfermesser des Fetialis, ein Schlachtmesser war von Kieselstein, womit ein römischer Vater je nach den Umständen dem Sohne den Kopf oder die Kehle abschnitt. Ob aber solche kieselsteinernen Herzen sich für die Tragödie eignen, wer fragt danach? Genug dass Aretin's Publio das 'Qu'il mourût' hätte sagen können, wenn er daran gedacht hätte. Und wer hundert Jahre vor Corneille's Qu'il mourût seiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeiten. Mehr kann das „Qu'il mourût" auch nicht.

---

1) Di consenso fatal l' inclita Roma
Debbe esser di fortezza, e di potenza
Superiore a tutte le Nazioni. —

2) — per la mia lingua
Con la bocca del cor ti bascia il fronte.

Einstweilen kommt die Amme aus dem Tempel dahergestürzt, mit der Botschaft: Celia sey bei der Siegesnachricht im Tempel ohnmächtig geworden, und vergiesse jetzt, nachdem sie wieder zu sich gekommen, Ströme unstillbarer Thränen. Hier hatte der alte Orazio die schönste Gelegenheit, sein „Qu'elle mourût" anzubringen; er verpasst aber die Gelegenheit, verscharrt sein Pfund, bis der Grössere nach hundert Jahren kommt, um es zu heben; und begiebt sich, auf den Rath der Amme, in den Tempel, um, mit dieser vereint, dem Thränenstrom der Tochter einen Damm entgegenzusetzen, obgleich Publio, in Betracht der Ueberlegenheit des „Tyrannen Amor", an dem Erfolge verzweifelt. Die Tochter erspart ihm den Gang und kommt ihm auf halbem Wege entgegen, mit dem schwerbetrübten, und in der unleugbar bedeutsamen Situation, tief ergreifenden Klagerufe Padre, o padre! Diese Scene entspricht der dritten des vierten Actes in Corneille's „Horace", wo auch die Aeusserungen des alten Horace im Ganzen mit denen des Publio Orazio übereinstimmen.[1]) Dem Empfin-

1) Wenn man des eignen Herzens Leidenschaft
Nachstellen muss der Liebe, die ein edles
Gemüth dem Vaterlande weiht: thust du
Das Gegentheil. Wofür denn konnte der,
Den du beweinst, sein Leben würd'ger opfern,
Als für den Sieg, dem Jeder zujauchzt? ...
Zum Glücke wird Verlust, dem Nützliches
Entspringt, wie unsrer Nutzen stiftete.
Und wem denn Celia? Rom! Ja Rom, das unser
Verlust zur Kön'gin über die erhob,
Die Rom beherrschen wollten. ...

Publio. . . . . .
Sebbene ad ogni affetto d' amor colmo
Quel si antepone, che alla patria debbe
Mostrar qualunque ha nobilità di core,
Il contrario fai tu. Come più degna
Fusse la vita di colui, che piagni,
Che la vittoria in cui giubila ognuno ...
Perchè felicità certo e quel danno,
Che da luogo a uno utile, qual veggo
Che ha dato il nostro, ed a chi, Celia? a Roma,
A Roma, Celia, a lei fatto Regina
Di chi esser le volle Imperatrice.

dungsausdruck der Celia in dieser Scene geben wir vor dem heroisch-schwungvollen Tiraden-Pathos des Monologes den Vorzug, womit Corneille's Camille in entsprechender Situation die Scene

---

Le vieil Horace.

Ma fille, il n'est plus temps de répandre des pleurs;
Il sied mal d'en verser où l'on voit tant d'honneurs.
On pleure injustement des pertes domestiques
Quand on en voit sortir des victoires publiques.
Rome triomphe d'Albe et c'est assez pour nous;
Tous nos maux à ce prix doivent nous être doux ...

Publio. Und willst du denn freigebig seyn mit Thränen
So sey's um deine Brüder, die gefallen.
Denn diese sind für immer dir entrissen,
Dieweil es dir, der holden, tugendreichen
Nicht fehlen kann an Gatten ...

Publio. E se pur vuoi di lagrime esser larga
Liberale ne sii a quelli Orazij
Teco in un seme in un solo orto nati.
Perchè non sei per riaver più mai
I fratelli defunti; ma gli sposi
Offerironsi a te onesta e grata,
Vertuosa e gentile.

Le vieil Horace.

En la mort d'un homme vous ne perdez qu'un homme
Dont la perte est aisée à réparer dans Rome;
Après cette victoire, il n'est point de Romain
Qui ne soit glorieux de vous donner la main ...

Diese Stellen stempeln die Wahrscheinlichkeit, dass Corneille Aretino's Orazio genau gekannt, unseres Erachtens, zur Gewissheit; wie sehr sich auch die französischen Kritiker, insbesondere Ginguené (Hist. Littér. d'Ital. VI. p. 127 Note) mit Händen und Füssen dagegen sträuben; namentlich gegen die Behauptung des Signorelli (III. p. 126): Corneille hätte, da er die Orazia gekannt und benutzt, diess auch ehrlich eingestehen sollen. Wir sprechen von beiderlei Beschuldigungen den französischen Tragiker frei. Benutze der Dichter seinen Vorgänger so gut, wie er geschichtliche Vorlagen benutzt, nur aber so, dass er das Entlehnte nicht blos in seinen Nutzen verwende, sondern auch in sein Eigenthum verwandele; will sagen, in sein Fleisch und Blut; vor Allem es dergestalt sich einverleibe, dass

erschüttert. Celia's Worte rühren durch die Herzenssprache des Affectes, die das Tragische des Momentes und die Collision rein und naturgemäss wiedergiebt. Camille's verwegene, hochfahrende Selbstaufstachelung gegen Vater, Bruder und Vaterland erzielen eine theatralische Kraftwirkung auf Kosten des tragischen Pathos; derjenigen Leidensstimmung, die selbst die furchterweckenden Ergüsse durchbangen muss, wenn sie das Gemüth tragisch ergreifen sollen.[1]) Trotzdem bleibt Aretin's Orazio, im

---

das Angeeignete als eine Umwandlung ins Bessere erscheine, wie diess unstreitig auch bei Corneille's Horace, in den drei ersten Acten fast durchgängig der Fall. Ginguené hat daher eben so Unrecht, sich über Signorelli's Behauptung zu ereifern, wie Signorelli zu tadeln ist, dass er die Behauptung nicht mit Belegen durch Parallelstellen unterstützte. Gebe der Himmel, dass wir den grossen Corneille nicht auf weit schlimmeren fahlen Pferden betreffen, auch was Verschlimmbesserung des Benutzten anbelangt. Ehrlich der Vorarbeit seines Fachgenossen gedenken, das freilich hätte der grosse Corneille immerhin dürfen, wozu ihm auch sein Examen de la tragédie d'Horace die schönste Gelegenheit bot. Indessen könnte sich Corneille, hinsichtlich dieses Verschweigens, auf sein anderweitiges Verschweigen, u. a. in Betreff des Lope de Vega, berufen, aus dessen Drama: 'El honrado Hermano' (der geehrte Bruder), welcher den Kampf der Horatier und Curiatier behandelt, der grosse französische Tragiker, wie sich zeigen wird, so manche Trophäe in seiner Tragédie Horace als Siegesbeute aufpflanzte, ohne in seinem Examen dieser Tragédie des besiegten Vorgängers zu gedenken, dem er still und bescheiden und ohne davon Aufhebens zu machen, die Exuvien entrissen. Was aber dem Lope recht ist, ist dem Aretino billig.

1) Cel. . . . .

Ich ehr' euch hoch, mein Vater und ich sag' euch:
Beim Tode der geliebten Brüder ist mir's,
Als ob zwei Glieder mir vom Leibe fielen:
Doch mit dem Sturze meines Gatten stürzte
Ich selbst dahin; denn in dem Gatten lebt
Allein das Weib und stirbt mit ihm zugleich.
Weh mein Curiatier, ach mein Curiatier,
Du Leben mir und Seele! Diess auch hat
Der Himmel mir versagt, dass ich die Augen
Zudrücken dir gedurft, als du verschiedest.
Diess konnte Jupiter mir doch vergönnen,
Dass diese Arme, wenn nicht als dein Ruhbett,
Als Grab dich mindestens im Tod umfingen.

Vergleich mit Corneille's „Horace“, eine Incunabeltragödie, und der Dichter der erstern, trotz dem rührenden Klagerguss der Celia, das blinde Schwein, das mitunter auch eine Eichel findet. Dazu rechnen wir die Ohnmacht der Celia nach ihrer Schmerzensklage. Die Amme fordert Vater Publio und seinen unzertrennlichen Gefährten und Sprechbruder, Spurio, auf, der Ohnmächtigen Hülfe zu leisten. Celia wird ins Haus getragen, worauf die langweiligen Tugenden herbeitrotten, um in einem Schlussliede das Ei zu begackern, das sie nicht gelegt haben.

Celia. . . . .
Io riverisco voi, Padre, e vi dirò,
Che giù cadendo i miei fratelli amati
Cadder duo parti delle membra mie:
Ma nel cader del mio sposo sublime
Io stessa caddi: però che le mogli
Vivan con la vita dei Mariti;
E mojan con la morte dei consorti. . . .
Ma oimè Curiazio, o Curiazio,
Vita, ed anima: pure il ciel negammi
Le palpebre serrarti al punto estremo.
Devea conceder Giove a queste braccia
Se in vita non deveano esserti letto,
Che in morte almen ti fosser sepoltura.

Nun höre man, wie Corneille's Camille mit einer Drachin um die Wette Feuer und Flammen noch am Schluss ihres Monologes speit, der bis dahin schon auf 43 Alexandrinern hocheinhergeschritten, wie auf ebenso vielen Korksohlen des tragischen Schnürstiefels:

Dégénerons, mon coeur, d'un si vertueux père,
Soyons indigne soeur d'un si généreux frère:
C'est gloire de passer pour un coeur abattu
Quand la brutalité fait la haute vertu.
Éclatez, mes douleurs; à quoi bon vous contraindre?
Quand on a tant perdu, que saurait-on plus contraindre.
Pour ce cruel vainqueur n' ayez point de respect;
Loin d'éviter ses yeux, croissez à son aspect;
Offensez sa victoire, irritez sa colère;
Et prenez, s'il se peut, plaisir à lui déplaire.
Il vient, préparons-nous à montrer constamment
Ce que doit une amante à la mort d'un amant.

Jeder Vers der schwungvolle Stockwurf eines Tambourmajor!

Ungebetenere Gäste, als die Harpyen, die doch ihren überflüssigen Senf zu den Resten der Mahlzeit geben.

Publio und Spurio, ein Janus mit zwei Gesichtern und dem Actschlüssel in der Hand, schliessen auch den dritten Act auf, um sich nach der Porta Capena zu begeben, wo der Sieger, der junge Orazio, bei seinem Triumpheinzuge mit Zinken und Trompeten empfangen werden soll. Ein Sklave erscheint mit den Waffen und den Rüstungen der besiegten Curiatier, auf dem Wege zum Tempel der Minerva, wo er die Siegesbeute als Trophäe aufzuhängen hat. Nach der zweiten glücklich überstandenen Ohnmacht kommt auch Celia wieder, gestützt auf die Amme. Sie fragt, was das Getöse und Volksgedränge zu bedeuten habe? Fleht zu den Göttern, den Beschützern der Wittwen, weil sie ihr Herz von unheilschweren Ahnungen ergriffen fühlt. Die Amme fordert sie auf, dem Gespräche zweier Römer zu horchen, die sich von dem Siege des Orazio erzählen. Celia erblickt die Trophäe, und will mit ihren Thränen das Blut von dem Kriegsgewande des erschlagenen Gatten waschen, das sie selbst gewirkt. Aretino findet die zweite Eichel in der Ansprache, welche Celia an das Volk vor diesem blutigen Gewande hält:

> Verweilt, ihr guten Leute, seht, o seht
> Die Spolien durchbohrt, zerschlitzt und blutig,
> So dass der Seide und des Goldes Glanz
> Nicht mehr hervorscheint ...[1])

Dann wendet sie sich an das Kriegskleid selbst mit der Apostrophe, die noch ergreifender wäre, wenn sie der Eichelfinder nicht durch gewunden-verschränkte Concetti entstellte. Doch ist die Situation auch so noch preisenswerth; ist schier mehr denn eine Eichel; ist die Perle fast, die das blinde Huhn aus seinem Hofdung hervorgescharrt. Wenn diese Perle Shakspeare's Antonius in seiner Ansprache an Roms Volk vorschwebte, als er Cäsar's blutiges Kleid mit seinen Thränen benetzte, traun: sie würde da-

1) Scansatevi pietose genti, ch' ecco
Ecco le spoglie trasforate, e guaste
E sanguinose, si che lo splendore
Della seta e dell' or più non riluce.

durch zur unschätzbaren Perle werden; werthvoller als die Ohrperle, welche Cleopatra in Essig auflöste und dem Antonius zutrank. Aehnlich hat auch Corneille diese Celia-Perle des blinden Huhns in dem scharfen Essig unerkennbar zergehen lassen, zu welchem des Gottes Dionysos tragischer Wein in Corneille's Giftbecher umschlug, vom Essigstich der Flüche durchsäuert, die Corneille's Heroine ihrem Bruder über den Kopf giesst.[1]) Warum nur der grösste Tragiker der Franzosen die Celia-Perle dem blinden Huhn nicht ohne Weiteres aus dem Schnabel riss, und ihr nicht seine, jedenfalls edlere und kunstreichere Fassung gönnte? Er durfte diess mit gutem Gewissen, da ihm der ursprüngliche Eigenthümer der Celia-Perle, Livius, plein-pouvoir dazu gab.[2]) Dann aber hätte der grösste Tragiker, — nicht blos der Franzosen, sondern, in den Augen der Franzosen, der grösste Tragiker schlechthin — dann hätte dieser Tragiker freilich auch den Schauplatz selbst aus Livius in seine Tragödie 'Horace' versetzen; hätte er die porta Capena, wie Simson die Thore von Gaza, aus ihren Angeln heben und, was Simson nicht gekonnt, die ganze Scenerie, alles zusammen auf seine tragische Bühne verpflanzen müssen: Gemeinvolk, Rathsväter, und was drum und dran hängt. Kurzum, der grosse Corneille musste, unbeschadet seiner Grösse, es dem Eichel- und Perlenfinder von Arezzo, dem göttlichen Aretino, nachmachen, der gleich mit dem richtigen Instinct der Trüffelwitterer den römischen Grund und Boden selbst vor dem Capenerthor aufwühlte, und aus Livius in seinen Orazio herüberscharrte

---

1) Horace Acte IV. Sc. 5. — 2) „Voran ging der Horatier, die Drillingsrüstungen vor sich hertragend. Hier kam ihm seine ledige Schwester, welche mit einem von den Curiatiern verlobt war, vor dem Capenerthor entgegen. Und da sie auf ihres Bruders Schultern ihres Bräutigams Feldmantel, den sie selbst verfertigt hatte, bemerkte, so zerraufte sie sich die Haare und nannte weinend ihren todten Bräutigam mit Namen Sie reizte dem unbändigen Jüngling den Muth auf — die Wehklage der Schwester bei seinem Sieg und bei der grossen öffentlichen Freude. Er zog also das Schwert und erstach unter Scheltworten das Mädchen. „Gehe", sprach er, „mit deiner unzeitigen Liebe hin zum Bräutigam! Der todten Brüder und des lebenden Bruders vergessend, des Vaterlandes vergessend! So gehe es jeder Römerin, die einen Feind betrauern will!" Entsetzlich dünkte diese That den Rathsvätern und dem Gemeinvolk" u. s. w. Livius a. a. O. c. 26.

sammt Zubehör. That diess der grosse Corneille; so durfte er sich nicht von seinen eigenen Landsleuten, den Götzenanbetern seiner tragischen Grösse, von einem der Erzpriester seines Cultus, von dem Literarhistoriker Ginguené, sich nicht sagen lassen: dass die beiden letzten Acte von Aretin's Orazio die letzten zwei des 'Horace' so gründlich todt schlagen, wie nur der Horatier die drei Curiatier todtschlug[1]; blos aus Schuld der versäumten Uebertragung der römischen Scenerie aus Livius auf seine tragische Bühne. Und der Grund dieser Unterlassung? Corneille nennt ihn selbst in seinem 'Examen de la tragédie d'Horace': Um nicht gegen die Einheit des Ortes zu verstossen. Also darum lieber eine Antichambre-Tragik? Einen so mächtigen Vorgang aus der Urgeschichte Roms mit Gemeinvolk, Rathsvätern, Tempel, Forum, als Hintergrund; ein Familienereigniss des römischen Volkes selber, wobei also dieses nothwendig mitspielt, gruppirt um den Familienaltar, seinen Stadttempel unter freiem Himmel — Wie? Das Alles in die Spielschachtel eines Hofzimmers zusammenpacken, oder in die Gesindestube des alten Horace einpferchen, die der Besuch des Königs Tullus zum Hofzimmer macht? Das Kameel ins Nadelöhr fädeln — das alles aus bänglich-schneiderhafter Rücksicht auf die Einheit des Orts? O diese Einheit, diese französische Einheit! Sie war der Nagel zum Sarge ihrer Bretterwelt: sie wird als Centralisationseinheit, über kurz oder lang, auch der Nagel zum Sarge der Welt seyn, welche ihre Bretter bedeuten: der Welt ihres Centralisationsstaates, des Repräsentanten der falschen, der abstracten, alles Sonderleben tödtenden, alle individuelle Freiheit erstickenden Einheit um jeden Preis; des Einheitsstaates der in dem L'état c'est moi seinen permanenten Einheits-Ausdruck findet, und dem ein noch grösserer Tragiker, als Corneille, der Geist der Geschichte, das verhängnissvolle, aber sich erfüllende 'Qu'il mourût!' schon in die Wickeltücher eingebunden und zum grossmächtigen Centralisations-Einheitsknoten geknüpft, im Namen des Taufpathen, des alles in sich vereinigenden Centralisators mit der sich selbst zermalmenden Eisenfaust: des militärischen Despotismus auf thönernen Säbelbeinen. Doch

---

1) On ne peut nier que dans les deux derniers, à ne parler que du plan, la tragédie italienne ne l'emporte à son tour.

nicht zu weit vorgegriffen! Der einfältigen Dreieinheit der französisch-classischen Tragik wird ihre Stunde schlagen, wenn nur erst unsere Geschichte ein Hundert Jährchen mehr auf dem Rücken hat. Begnügen wir uns einstweilen mit den Vortheilen, die unserem Pietro Aretino, Dank der Scenerie des Livius, zu Nutz und Frommen seiner Katastrophe, von selbst zufielen.

Celia geht dem siegreichen Bruder entgegen, wie zur Hinrichtung; trauervoll-düster, Thränen vergiessend, mit aufgelösten Haaren. Ihr trübseliges Wesen, ihre klagevollen Vorwürfe erregen seinen Zorn. Die goldenen aufgebundenen Haarflechten kommen ihm gerade recht. Er wickelt sie um seine Faust und schleift die Jammervolle durch das Gedränge, und ermordet sie abseits, zurückkehrend mit Livius' Worten: „Gehe mit deiner unzeitigen Liebe hin zum Bräutigam!" — unbeirrt von dem Wehgeschrei und Klagegeheul ihrer Mägde und der Amme, die mit ihr sterben will. Der junge Orazio entfernt sich, um die Waffen im väterlichen Hause abzuthun, mit einem Gruss ans Volk, das nun in die Handlung eintritt, bewegt von einem zwischen Mitleid für die ermordete Schwester und Furcht um den Bruder, seinen Liebling und Tageshelden, wogenden Pathos. Die Hofschranzentragik kennt dieses grosse, demokratische Volkspathos nicht, das in der antiken Tragödie der Chor vertritt. Aretin's Popolo wird diesem Pathos gerecht, so gut er eben kann, und seine Wechselreden mit dem alten Orazio, dem Publio, der die „grausame" That des Sohnes mit dessen Ruhmeswerk, und den Schwestermord mit der Liebe zum Vaterland entschuldigt, geben der Scene ein antikes Gepräge. Es fehlt ihr zur vollen Grösse dieses Charakters nur der Styl, nur der Dichter, dessen Ausdruckskraft der Situation, die dem Livius gehört, gewachsen und ebenbürtig wäre. Dass dem Aretino zu einem solchen Dichter nicht weniger als Alles fehlte, beweist auch das Schlussgespräch dieses Actes, das noch die Amme mit den Mägden der Celia führt, von deren Leiche sie kommen. Die Betrachtungen darüber und über die letzten Worte ihrer Gebieterin — welche Erinnerungen, welche Empfindungsäusserungen für die Sprache eines tragischen Dichters, wie Euripides z. B., und wie matt kriechend zwischen engbrüstiger Schwülstigkeit und stumpfer Gewöhnlichkeit windet sich die Phrase unter Aretin's Feder dahin! Ver-

gebens! Eine gemeine Natur ist zum Tragiker verdorben, und besässe er noch so schöne Gaben. Bei Aretin leuchten selbst diese nur von dem Fäulnissglanze seiner innern Verderbniss. Auch seine Orazia verräth den Sumpf, dem sie entsprossen, und die Tugenden, die als Coro daraus emportauchen, triefen von seinen Eigenschaften, unbeschadet der Blumen, der Wasserfenchelblumen, die an ihnen beim Emportauchen hängen geblieben.

Der Schlussbericht von Livius' Capitel 26 bestreitet Aretin's letzte zwei Acte. Der Janus mit Publio's und Spurio's Doppelgesicht öffnet auch das Eingangsthor zum vierten Act. Spurio erzählt dem Publio von dem Verhör des jungen Orazio vor König Tullo. Nach vernommener Anklage ernannte Tullus die Zweimänner (Duumvirn), die zu erkennen hatten, ob Orazio einen Mord begangen. Erklärten sie ihn des Mordes schuldig, konnte der Verurtheilte an das Gemeinvolk appelliren. Bestätigte dieses den Spruch, so wurde dem Verbrecher das Haupt verhüllt, und nachdem er innerhalb oder ausserhalb der Ringmauer (Pomoerium) gestäupt worden, „mit einem Strick an einen Unglücksbaum aufgehängt." Bei der Vorlesung dieser schaudervollen Gesetzesformel blieb Orazio gefasst und ruhig. Sein Vater Publio, dem Spurio davon berichtet, bekennt, dass der schimpfliche Tod durch den Strick, und die Geisselung sein Herz erschüttert, das so fest und ungebeugt beim Tode seiner zwei Söhne und seiner einzigen Tochter, Celia, geblieben. Die Festigkeit und Ungebeugtheit deines Römerherzens, alter Orazio, in Ehren, — aber ein Dichter, der den Dämon des Tragischen im Leibe hat, ein Solcher hätte den vereinten Schmerz ob deiner, mit Einem Schlage über dich hereingebrochenen Verwaistheit an allen deinen Kindern, hätte dein römisches Eisenherz auf dem Ambos des Vaterjammers so weich hämmern, hätte es solche Funken feurigen Grames weinen lassen, so tief eingetaucht in Thränenwasser: dass dein Eisenherz erst recht aus der Tauche als gediegener, ächter Römerstahl hervorgegangen wäre, und sich auch demgemäss neben dem heldenstarken Sohn und Angesichts der schaudervollen Vorbereitungen eines schimpflichen Todes bewährt und behauptet hätte. Peter Aretin's alter Orazio aber und Peter Corneille's vieil Horace, sie haben Beide römische Vaterherzen von kaltem Blei; mit dem Unterschiede, dass Corneille's vieil Horace jene Schmelz- und

Schmiedefunken, wie der unverbrennbare Spanier, doch mindestens aus dem Munde bläst; wogegen Aretin's altem Orazio das bleierne Vaterherz in kalten Bleitropfen vom Munde träufelt.

Die Zweimänner, dem Publio und seinem Hause befreundet, erklären ihm, dass sie seinen Sohn verurtheilen müssen; es sey denn, dass er, als Vater, die Unschuld des Sohnes beschwören wolle. Da Publio diess nicht vermag, verurtheilen die Zweimänner seinen Sohn zu der vom Gesetz vorgeschriebenen Todesstrafe. Die Vertheidigungsrede des Vaters, sein Betonen der im Namen des Gesetzes verhängten Strafe, das durch die Heldenthat des Sohnes neu begründet ward; das ohne ihn mit Roms Herrschaft, Roms Freiheit, Roms Könige und Senat, zugleich erloschen wäre; das folglich an diesem Sieges- und allgemeinen Freudentage für den Retter Roms und Wiederhersteller des Gesetzes gleichsam selbst in die Schranken trete [1]) — um wie viel ergreifender, wirkungsvoller, dramatisch-mächtiger würden diese beredten Vaterworte klingen, wenn Publio's Vaterherz in der voraufgehenden Scene Blut und Feuer geschwitzt hätte; von dem keineswegs unhörbaren Bleiklang der Verse zu schweigen, den selbst diese lobenswerthe Anwaltsrede für den Sohn nicht verläugnet. Während dieser Verhandlungen verharrt der junge Orazio in lautlosem Schweigen. Der Lictor naht ihm mit dem Würgseil und einem Scheublick ob der schreckerregenden Gebärde, die ihn zittern macht, so dass der Strick ihm aus den Händen fällt. [2]) Orazio spricht die Berufung an's Volk aus, und wird vor den König geführt, damit dieser das Gemeinvolk zusammenberufe. Mit diesem Vorgange schliesst der vierte Act, jedoch nicht ohne geschraubt-schwerfälligen Redewechsel zwischen Publio, Spurio und den Zweimännern, dass man die rostig gewordenen Radachsen von Thespis' Wagen glaubt knarren zu hören. Dass die Tugenden, in deren Coro aber eine der

---

1) Ma nè Re, nè Decreto, nè Senato,
Nè libertà, da che il mio figlio in campo
Coi nemici affrontossi, ha Roma avuto etc.

2) Littore. Il guardo sol d' Orazio tremar fammi,
Egli ha nel ciglio un certo terror fiero,
Che il laccio a me toglie di mano.

grössten Tugenden: zur rechten Zeit zu schweigen, sich leider nicht befindet, allbereits aufmarschirt sind, um ihren Schlusssegen über den vierten Act zu sprechen, brauchen wir nicht erst zu sagen.

Der fünfte Act zeigt das versammelte Volk, aber erst nachdem die Amme ihr Schock Hendekasyllaben abgespuhlt hat, um dem alten Publio von dem in diesem Augenblicke so wichtigen Ereigniss Mittheilung zu machen: dass sich eine Magd der Celia aus Gram über den Tod ihrer Herrin mit ihren eigenen Haarflechten erdrosselt. Was eigentlich ihr, der Amme, zukam, die es aber, aus Rücksicht auf die Meldung, der Magd überliess, da ihr ausserdem noch die dazu nöthigen Haarflechten schon vor Jahren ausgegangen.

Das Gemeinvolk zeigt sich schwierig in Bezug auf den Schwestermord, und sagt dem Publio geradezu: das Blut der unschuldigen Schwester schreie zum Himmel. Der alte Orazio bietet seine ganze Beredtsamkeit auf, mit Berufung auf alle Häuser, Dächer, Gebäude, Säulen, Tempel, Bögen, Theater, Kolosse, Bäder und Standbilder Roms, die seinem Sohne ihre Erhaltung verdanken, und daher seine, des Vaters, Fürsprache unterstützen. Wirksamer als diese Apostrophe an die Häuser, Dächer und noch nicht vorhandenen Theater, erweisen sich die von Livius dem alten Orazio in den Mund gelegten, und von Aretin's Publio in Eilfsylbler gebrachten Worte [1]), begleitet von

1) „Unterdessen umarmte der Greis den Jüngling, wies auf die Rüstung der Curiatier hin — und sagte: „Diesen da, den ihr soeben in seinem Ehrenschmuck und Siegesjubel einhertreten sehet, ihr Quiriten! diesen könnt ihr unter der Schandgabel gebunden unter Staupenschlägen und Martern sehen? Ein so hässliches Schauspiel, welches kaum der Albaner Augen ertragen könnten! — Gehe, Lictor! binde die Hände, welche kurz zuvor bewaffnet dem Römervolke die Herrschaft erkämpften. Gehe! verhülle das Haupt dem Befreier dieser Stadt! Hänge ihn an dem Unglücksbaum auf. Stäupe ihn entweder innerhalb des Zwingers, aber ja zwischen jenem Pfeiler und den feindlichen Rüstungen! oder ausserhalb des Zwingers, aber ja innerhalb der Gräber der Curiatier! Denn wo könnt ihr wohl diesen jungen Mann hinführen, wo ihn nicht seine Ehrenmäler gegen eine so abscheuliche Todesart schützen sollten?" Das Gemeinvolk ertrug weder des Vaters Thränen, noch des Sohnes, in jeder Gefahr gleich starken Muth, und man sprach ihn los" u. s. w. Liv. c. 26.

Die Hofschranzentragik, die ihre Bühne vom Gemeinvolk unbefleckt

seinen Vaterthränen und seiner schliesslichen Berufung auf das Mitleid und Erbarmen des Volkes und von seiner Bereitwilligkeit, für den Sohn zu sterben. Dieser erwidert mit einer Gegenerbietung. Das Gemeinvolk, das immer das Herz auf dem rechten Flecke hat, wenn man nur den rechten Fleck trifft, ist gerührt und spricht den Sohn frei; doch müsse derselbe, zur Sühne des Schwesterblutes, durch die Schandgabel (Galgenjoch) schreiten. Dagegen empört sich das Ehrgefühl des Horatiers. Das Volk befiehlt dem Lictor die Gaffel (Jochgabel) herbeizubringen. Der junge Orazio packt den Lictor, der ihn ergreifen will, und zaust ihm Haar und Bart, dass er Au schreit. Orazio trotzt dem Unwillen des Volkes. Die Scene wird stürmisch. Da verfinstert sich der Himmel unter Donner und Blitz, und eine Stimme erschallt hernieder, die des Jupiter selbst, den Streit schlichtend und die Aufregung dämpfend. Die Stimme aus den Wolken gebietet dem Orazio, das Haupt unter das Joch zu beugen; und dem Volke, sich zu beruhigen. Beide fügen sich dem höheren Gebote. Das Volk verordnet eine feierliche Bestattung von Celia's Leiche, laut Geheiss der Gottesstimme, die der Asche der Unglücklichen eine prachtvolle, mit Edelsteinen besetzte Urne zugesprochen. Auf die Stimme, welche zuletzt noch der Tugendchor abzugeben sich gemüssigt fühlt, achtet kein Mensch mehr. Wird es dem Tugendfreund (Philarète) Chasles besser ergehen? Die Stimme, die Mr. Philarète über Aretin's Orazia abgiebt, lautet: „Wenn Peter Aretin nicht so tief, so fein, so kraftvoll und erhaben war, wie der Meister der französischen Tragödie (Peter Corneille); so hielt er sich doch treuer an die Geschichte;

---

bewahrt, lässt vor König Tullus ihren vieil Horace über Tod und Leben seines Sohnes Vortrag halten und ihn der königlichen Gnade allerunterthänigst empfehlen: denn was ein König für recht hält, das ist eo ipso recht, und der Unschuldigste wird augenblicks straffällig, sobald

> Ce que Vous en croyez me doit être une loi
> Sire, on se défend mal contre l' avis d'un roi,
> Et le plus innocent devient soudain coupable,
> Quand aux yeux de son prince il paraît condamnable.

Aufs Hundewedeln herunterkommen, ist für die tragische Poesie noch schlimmer, als blos auf den Hund kommen.

seine Farben sind mehr Localfarben; das Stück ist kräftiger vom Heidenthum durchdrungen, durchtränkter vom römischen Geist. Von allen italienischen Tragödien des 16. Jahrh. kann keine einzige, was Sittenbeobachtung, theatralische Bewegung, was männliche Einfachheit des Plans und Breite des Verständnisses anbetrifft, einen Vergleich mit der „Orazia" aushalten." [1]) — „Frosch" in Auerbach's Keller als Professeur du Collège:

„Denn wenn ich judiciren soll,
Verlang' ich auch das Maul recht voll."

„Localfarben", „vom Heidenthum durchdrungen", „durchtränkt vom römischen Geist" — von Livius' drei Capiteln. — Doch wie durchdrungen? Derart, dass Livius' Erzählung einem wie mit Vulcan's kunstreichem Hammer getriebenen Bildwerke auf einem Kriegsschilde gleicht; Aretin's Orazia einer mühselig danach copirten Schnitzarbeit in Korkholz, auf fünf Rundbilderchen vertheilt.

Den Titel „Orazia" bezieht Signorelli [2]) und nach ihm Ginguené [3]) auf Celia mit der Tadelbemerkung, dass Orazio, und nicht Celia, die Hauptperson in dem Stücke. Unseres Erachtens bezieht sich der Titel „Orazia" auf die Tragödie selbst, und bezeichnet diese als Orazia-Tragedia, die „Horatier-Tragödie"; ähnlich wie die Calandria, nach Calandro so benannt, die Calandria-Commedia; La Scolastica (die Schulkameraden-Komödie) u. s. w. bedeuten soll; analog dem Titel von Terenzen's Komödie „Andria", die nicht blos nach dem Mädchen von Andros, sondern gentilicisch nach ihrer ganzen Pflegevetterschaft auf der Insel Andros so benannt ist; oder wie der Collectivname der Griechischen Triologien diesen galt: Oresteia u. s. f.

Schwerer in's Gewicht fällt Voltaire's Ansicht von dem Sujet

---

1) „S' il n' a pas été profond, subtil, énergique et sublime, comme le maître de la tragédie française, il a été plus fidèle à l' histoire même, ses couleurs sont plus locales, sa pièce est plus fortement empreinte de paganisme, plus impregnée du génie romain . . . De toutes les tragédies italiennes du XVI. Siècle il n' en est pas une qui, pour l' observation des moeurs, le mouvement théâtral, pour la simplicité mâle du plan et la largeur de l' entente, puisse soutenir le parallele avec l' Orazia." Moeurs dram. du XVI Siècle. (Arétin.) — 2) III. p. 123. — 3) VI. p. 140. Note (2).

selbst. Er behauptet nämlich [1]: jenes die Curiatier, Horatier und deren Schwester betreffende Ereigniss eigne sich mehr für eine geschichtliche als für eine dramatische Behandlung. Der beachtenswerthe Einwand wird uns seiner Zeit als Prüfstein für das Horatier-Drama überhaupt, mehr noch für Voltaire's eigene Tragödien dienen. Der geistreichste und vielseitigste aller französischen Schriftsteller und Dichter, von luchsäugig kritischem Scharfblick in Bezug auf die poetischen Erzeugnisse Anderer, erinnert, in Ansehung seiner eigenen, oft genug an jene Frage des römischen Satirikers:

> Quum tua pervideas oculis mala lippus inunctis,
> Cur in amicorum vitiis tam cernis acutum,
> Quam aut aquila aut serpens Epidaurius? [2]

Einer der seltenen Fälle, wo die Epidaurische Schlange des französischen Theaters im 18. Jahrh., dessen Blödsicht dieselbe, gleich jener Schlange im Tempel des Aeskulap zu Epidaurus, durch doppelzüngiges Belecken zu heilen versuchte, aber nicht mit so glücklichem Erfolge wie die Epidaurische Doppelzünglerin — Einer der seltenen Fälle, wo Voltaire, als Serpens Epidaurius seiner eigenen Gebresten, scharf sah, war, als er die richtige Erkenntniss der Krankheit an den Tag legte, woran eine seiner Tragödien siechte, welche in Titel und Fabelmotiv mit

Lodovico Dolce's

Tragedia **Marianna** übereinstimmt.

Die Krankheitsgeschichte der am 6. März 1724 aufgeführten, vom Pariser Publicum sehr übel aufgenommenen „Marianne" theilt Voltaire in der Vorrede zu derselben ausführlich mit; sowie die scheinbare Wiedergenesung, infolge einer Epidaurischen Beleckungscur, gegen deren Heilwirkung er aber selbst die bedenksamsten Zweifel äusserte. Der tödtliche Ausgang hat die Rich-

---

1) Im Commentaire zur ersten Scene des fünften Acts von Corneille's Horace. (Vollständige Ausgabe von P. Corneille's Tragödien.)

2) Wenn du dich selber durchschaust triefäugig, gesalbeten Blickes,
Wie bei der Freunde Versehn hast du die schärferen Augen,
Als Epidaurische Schlang' und Adler? (Hor. Sat. I, 3. v. 25 ff.)

tigkeit seiner Prognose bestätigt.[1]) Wir bringen Voltaire's „Marianne“ mit Lodov. Dolce's Marianna nur wegen des Umstandes in Beziehung, weil Voltaire Dolce's gleichnamige Tragödie, insonders bei der Umarbeitung seiner Marianne, aller Wahrscheinlichkeit nach, gekannt hat, da er den Römer Varus, den ursprünglichen Liebesritter seiner Heldin, in der zweiten Ausgabe als „Sohême“ einführt, den Namenträger der entsprechenden Figur, des Soëmo, in Dolce's Marianna. Nur dass dieser Soëmo, zum grossen Vortheil der tragischen Würde, keine schwächliche Liebesneigung für die tugendstrenge Gemahlin des Herodes nährt, wie Voltaire's „Prince Sohème“: einer jener schwindsüchtigen Seufzerlinge der französischen Tragödie, die ihren Prinzessinnen mit Riech-Flacons in Gestalt von Thränenfläschchen nachlaufen, um bei Anwandlungen von Liebesübligkeiten das Fläschchen mit Hirschenhorngeist sich gegenseitig unter die Nase zu halten. Niemand hat witziger und treffender über diese tragischen Liebesohnmächteleien der französischen Bühne gespottet, als Voltaire, und Niemand in seinen Tragödien mehr Liebes-Salmiak verbraucht, als Voltaire. Sein Sohème ist sogar mit zwei Riechfläschchen versehen: das eine für ihn selbst, wenn ihm „schwach wird“[2]); das andere, mit Asa foetida-Tinctur, für Salome, König Herodes' Schwester, die ihn mit ihrem Liebeselixir verfolgt. Durch diese, wie beim Schmollistrinken, mit kreuzweis verschränkten Armen, aber aufgedrungen veranstaltete Riecherei von Liebessalzgeist unterscheidet sich Voltaire's Marianne von Dolce's Marianna wesentlich genug, um das gänzliche Stillschweigen über letztere in Voltaire's Préface zur Marianne erklärlich zu finden; erklärlicher jedenfalls als das über die Tragédie, Marianne, seines Landsmanns, Tristan l'Hermite, welche im selben Jahre mit P. Corneille's

---

1) Nach der zweiten, ziemlich günstig aufgenommenen Vorstellung der „retouchirten“ Marianne, erfuhr dieselbe noch ein paar erfolglose Aufführungen, und verschwand dann für immer von der Bühne.

2) — mais, malgré ma faiblesse,
Songez que mon respect égale ma tendresse.
(Marianne Acte II. Sc. 5.)

sagt Sohème zur Königin Marianne mit Bezug auf sein unwillkürlich verrathenes Liebesgefühl.

„Cid“ auf die Bühne kam (1636), und einen gleich enthusiastischen Beifall errang. In Tristan's Marianne spielt schon die verlorene Liebesmüh die Rolle, wie in Voltaire's gleichnamigem Stück von 1724. Dieselbe hätte also eine Erörterung wohl verdient; mochte sie auch, in Absicht auf Styl und edlen Empfindungsausdruck, tief unter Voltaire's Tragödie stehen. Eine Hinweisung auf Tristan's Stück hätte zugleich eine auf Dolce's Marianne aus zweiter Hand miteingeschlossen, da jenes nur als eine schlechte Nachahmung von Dolce's Tragödie zu betrachten ist.[1] In der zahlreichen Familie der Herodes-Marianne-Tragödien nimmt Dolce's eine hervorragende, vielleicht, nächst Calderon's, von lyrisch-romantischer Farbengluth flammendem Drama: „Eifersucht das grösste Scheusal“, die hervorragendste Stelle ein. Als Tragödie erbleicht Voltaire's Marianne neben Dolce's zum Grabesschatten. Als Tragödie von classischem Zuschnitt steht diese auf erster Linie mit den vorzüglichsten des classisch-romanischen Theaters.

Der erste Prolog bringt sein Compliment an, das der Republik Venedig und dem Dogen gilt, in dessen Gegenwart die erste Aufführung der Marianna stattfand.[2] Der zweite Prolog besteht aus einer Vorscene zwischen dem Höllengott Pluto und der von ihm entbotenen Eifersucht (Plutone e la Gelosia), die von Plutone, schon vor Calderon's „Eifersucht das grösste Scheusal“ (Zelos el mayor mostruo) als „Monstrum“ bezeichnet wird, „schlimmer denn alle Ungeheuer, die den Geist der Sterb-

1) C' est en plusieurs endroits une mauvaise imitation de la Marianne du Dolce. Ging. a. a. O. p. 79. — 2) 1565, im Palaste des Sebastiano Erizzo, der selbst Dichter war und als Verfasser einer Novellensammlung in Prosa, betitelt: Le sei Giornate, „Die sechs Tage“, bekannt ist. In dessen Wohnung wurde Dolce's Marianna zum ersten Mal vor einer Gesellschaft von mehr als 300 Edelleuten mit ausserordentlichem Beifall aufgeführt, wiewohl ohne jede theatralische Ausstattung, ohne Costüm, Decoration und Musik. Nach diesem glänzenden Erfolge hatte der Herzog von Ferrara eine zweite Vorstellung der Tragödie in seinem Palaste, mit allem erforderlichen Theaterpomp, veranstaltet. Der Zudrang war aber so gross und veranlasste einen solchen Tumult, dass das Spiel nicht beginnen konnte. Ein zweiter Versuch, der glücklicher ausfiel, führte einen Erfolg herbei, der den in Venedig noch übertraf. Die mit grosser Sorgfalt und Pracht vorgestellte Tragödie wurde als eine der besten jener Zeit begrüsst und gefeiert.

lichen verpesten."[1]) Der Gelosia zogen bereits Verdacht (Sospetto) und Zorn (Ira) vorauf. Plutone will Herodes' Seele behandeln, „wie er die der schlechten Fürsten zu behandeln pflegt, von denen stets die Erde dicht besät war."[2]) Im Style der antiken Tragödie die Leidenschaften von personificirten Rachegottheiten verhängen lassen, um Frevelmuthige darin zu verstricken: ist ein Anachronismus, der den Schwerpunkt der psychologischen Katharsis im christlichen Drama hinter den ganzen culturgeschichtlichen Fortschritt zurückwirft, welchen inzwischen der geläuterte, das Dämonische verinnerlichende und aus der willensfreien Charakter-Individualität entwickelnde Sühnbegriff gethan. Der Meister, der eine solche aus dem Zeit- und Volksglauben zu geisterhaften Schaugestalten reflectirte Verkörperung des innern Sinnens und Grübelns verhängnissvoller, still und halbbewusst keimender Leidenschaften in der Tragödie vor das sinnliche Auge stellen sollte, — der Meister einer solchen tragischen Phantasmagorie der menschlichen Leidenschaften lag noch, zur Zeit der Aufführung von Dolce's Marianna, als einjähriges Kind in den Windeln zu Stratford am Avon, dem Bethlehem der christlich-dramatischen Kunst.

Der Anachronismus des italienischen Tragikers erscheint noch crasser durch die Einwirkung heidnischer Dämonen als Schicksalsgottheiten auf dramatische Figuren aus der biblischen Geschichte. Wohl mochte der Dichter der Marianne eine dunkle Empfindung von dem Missgriff haben, den er dadurch zu verbessern glaubte, dass er den Pluto gleichsam als eine Maske des Satan betrachtet wissen will, dem Christus bald die Macht brechen werde. Er, Plutone, müsse sich daher beeilen, „in seine Netze Völker und Könige zu ziehen."[3]) So gross indessen dieser Missverstand von Seiten der classisch-italienischen Tragödie seyn mag, so scheint uns doch, in Rücksicht auf Ton und Colorit einer

1) Mostro peggior di tutti quanti i mostri che infettino la mente de' mortali.

2) E de l' anima sua farò l' istesso
Che soglio far de' Principi malvagi
De' quai mai sempre fu piena la terra.

3) Di trar ne' lacci miei popoli, e Regi.

Tragödie gerade von diesem Leidenschaftsmotive, einer Tragödie der grundlosen, aus einem dämonischen Naturell entspringenden Eifersucht, — scheint uns jene nachzüglerische Symbolisirung der Katastrophe im Sinne der Göttereinwirkung immer noch erspriesslicher für die poetische Färbung eines derartigen Trauerspiels, als die nüchterne Tagesbeleuchtung der Eifersuchtstragik in der classischen Tragödie der Franzosen, die das Höchste erreicht zu haben meint, wenn sie den Process einer zwiespältigen Leidenschaft, des mit sich selbst hadernden Herzens, der sogenannten Combats du coeur, durchführt, und wie eine Cause célèbre als merkwürdiges Phänomen der Beobachtung vorlegt. Das Kunstgesetz der Combats du coeur, als dramatischer Kanon, wird gelegenen Orts zur Frage kommen. Doch dürfen wir im Vorübergehen schon an dieser Stelle andeuten, dass gewisse Leidenschaften, die dämonischen eben, d. h. die seelenzerstörenden, gegen das Herzenverbindende und Beglückende bis zur Selbstvernichtung entbrannten Leidenschaften, und unter diesen die Eifersucht in erster Reihe, — dass solche Leidenschaften, wie sie selbst phantastischer Natur sind, Erzeugnisse der erhitzten Phantasie und eines ungezügelten Temperamentes, auch einen phantastischen Grundton in dem poetisch-dramatischen Gemälde derselben bedingen. Die Eifersuchtsdramen des grössten Kunstmeisters zeigen diese phantastische Folie, sowohl der Mohr von Venedig, wie das Wintermärchen, mit Modificationen, deren tiefe, psychologische Begründung uns klar werden wird. So verleiht auch das phantastische Element in Calderon's „Eifersucht das grösste Scheusal“ diesem Drama, trotz aller seiner Härten und Uebertreibungen, einen poetischen Zauber, haucht ihm eine verzehrende Gluth ein, die der Arzt seiner Ehre nicht ausströmt, weil dieser eben als Arzt seiner im Gatten gekränkten Ritterehre nach der richtigsten Methode eine radicale Heilung vornimmt, mit vollkommen klarer Erkenntniss der Krankheitsursache und der anzuwendenden Mittel, ohne die mindeste Täuschung, frei von jeglichem Wahn einer erhitzten Phantasie; ja man darf sagen: in Bezug auf Entschluss und Handeln, leidenschaftslos. Eine solche klare Entschiedenheit schliesst alles Phantastische, auf Einbildung Beruhende, aus; es sey denn das überspannt, um nicht zu sagen, hirnverbrannt Phantastische, das solcher Eifersucht, nicht sowohl auf sein Weib, als

auf den nichtigen Schatten, den sie auf seine Rittarehre wirft, zu Grunde liegt. Diese Phantastik aber bildet nicht das tragische Motiv im „Arzt seiner Ehre“, das der Dichter kunstabsichtlich zur Läuterung brächte; sondern ist vielmehr eine Gehirnkrankheit, woran die Tragik des conventionellen Ehrbegriffs überhaupt leidet, und deren lehrreichstes Krankheitsbild der Arzt seiner Ehre darstellt. Die nüchternste Eifersuchtstragödie aber ist die der conventionellen Liebe; der Liebe im „Kanzleistyl“, um Lessing's Bezeichnung zu brauchen; ist die Eifersuchtstragödie der französischen Liebespassion des petits appartements; der Etiquetten-Liebe. Eine Herodes-Eifersuchtstragödie im classisch-französischen Etiquettenstyl vollends erscheint uns wie die kalte Hofküche von Dolce's Herodeseifersucht; und wäre es auch nur um des antiquisirenden Höllenbreughels willen, wodurch die gleich im Vorspiel dem Teufel Pluto verschriebene Eifersucht des Herodes doch mindestens einen höllischen Anstrich, mithin eine poetisch-wärmere Farbe gewinnt. Dolce's Marianna wird uns vielleicht aber auch als dramatisches Gemälde eines Herodes-Charakters und einer Herodes-Eifersucht das vorzüglichere Kunstwerk scheinen dürfen.

Marianna eröffnet das Stück mit dem gegen ihre Amme Berenice ausgesprochenen Wunsche, dass sie eine Viper aus dem Haare der Furien besässe, um ihr ganzes Wesen zu vergiften, und ruft die Furien an: sie, wie Medea'n, mit Wuth und Raserei zu erfüllen. Der Anachronismus, wie man sieht, mischt das mythologisch-dämonische Farbenkörnchen in den Ausdruck der Leidenschaft selbst: der leidenschaftlichen Erregung einer jüdischen Königin. Berenice fragt nach dem Grunde ihres Ingrimms. Marianna gedenkt der vielen von Herodes, ihrem Gatten, an ihrer Familie verübten grausamen Verbrechen; der Ermordung ihres Grossvaters Hyrcan, ihres Bruders Aristobulus, der ihr im Traum, vorige Nacht, erschienen: gehüllt in düstere Gewande, die Kehle durchschnitten, mit blutiger Brust. Der Schatten machte ihr Vorwürfe, dass sie als Gattin seines Mörders lebe, dessen Hände von seinem Blute triefen. Er warnte sie vor gleichem Geschicke, das die Eifersucht des Tyrannen über sie, ihre beiden Söhne und ihre Mutter Alessandra, bringen würde. Zu diesen Beweggründen ihrer Aufregung tritt der Auftrag hinzu, den Hero-

des, bei seiner Abreise nach Aegypten, wohin er von Kaiser Augustus beschieden worden, einem seiner Vertrauten ertheilte, und der dahin ging, im Falle Herodes vor seiner Wiederkehr sterben sollte, Marianna und ihre Mutter zu tödten. Nach der Rückkehr bezeigte sich zwar Herodes liebreich gegen sie, doch fürchte sie Verstellung, und sie müsse ihm zuvorkommen. Nur sey sie von zu frommer Gemüthsart für solche That. Amme Berenice entschuldigt jenen heimlichen Mordbefehl mit der Liebe des Herodes, der nach seinem Tode die Königin keinem Andern gönne. Dagegen bemerkt Marianna: „Mit Grausamkeit vertrage sich nicht Liebe.“ [1]) Eine grosse Herzenswahrheit! In der feindseligen, argwöhnisch-hasserfüllten Gemüthsart eines seiner Herrsch- und Selbstsucht alle Familiengefühle opfernden Tyrannen nimmt das reinste, vollkommenste, das göttliche Gefühl höchster Beglückung durch opferselige Hingebung der Herzen an- und füreinander, nimmt auch die Liebe den Charakter grausamer Selbstsucht an. Darin liegt die Nemesis des Herodes: Das Beglückendste, ein Himmel von Beseligung, verwandelt sich für ihn in eine innere Hölle; und darin liegt auch das kathartische Moment der Herodestragödien, das aber die meisten derselben, Voltaire's „Marianne“ an der Spitze, dadurch abschwächen und entnerven, dass sie das Rache- und Vergeltungsvolle seiner von allen finstern Mächten durchströmten Leidenschaft mit dem Rosenwasser einer rührenden Zärtlichkeit, mit der Galanterie höfischer Etiquettenliebe, parfumiren. Dolce's Herodes, von Hause aus edler und würdiger gehalten, mischt Elemente von Charaktergrösse in die Raserei seiner Leidenschaft, und adelt sie gewissermaassen zu tragischer Furchtbarkeit; während Voltaire's Herodes schwächlich zwischen schmelzender Liebeszärtlichkeit und Tyrannenwuth hin- und herschwankt; ja zuweilen im Schmelzpunkte seiner Reuezerknirschung vor lauter tendresse und faiblesse, bei jedem Luftwechsel der Intrigue, plötzlich wieder zum Theaterwüthrich erstarrt. —

Aus einer Unterredung der Marianna mit Soemo, dem Hauptmann der Leibwache, erfahren wir, dass Soemo jener Vertraute des Königs ist, der, als Verwandter der Marianna und, wie

1) Crudeltà con amor non può aver loco.

sie, dem Geschlechte der Asmonäer entstammt, aus treuer Anhänglichkeit an die gefahrbedrohte Königin, den Blutbefehl des Königs ihr mitgetheilt. Nach Herodes' Wiederkehr habe seinen finstern Argwohn, besonders gegen Marianna's Mutter, Alessandra, die ihn unversöhnlich hasse, aufs neue die Betrübniss und die Trauer angefacht, die er in Marianna's Wesen zu bemerken glaubte. Als Grund dieses Kummers bezeichnete der redlich-Getreue dem Könige Marianna's Verdruss über die von ihm bei seiner Abreise befohlene Einschliessung der Königin nebst Söhnen und Mutter in ein festes Schloss; und die Kränkung, die Marianna durch die Liebesneigung erfuhr, welche der König einer jungen Aegypterin am Hofe der Cleopatra zuwandte. Der König schien von diesen Angaben befriedigt, da goss seine Schwester, Salome, die heimtückische Feindin Marianna's, die herrschsüchtig neidgeschwellte Busenschlange des Königs, ihres Bruders, mit dem sie sich eingeschlossen hatte, das Gift des Argwohns wieder in seine finstere Seele. Die Königin möchte, bittet Soemo, wenn sie der König nach dem Grund ihrer Schwermuth frage, die beiden von ihm angegebenen Ursachen nennen; um ihretwillen: denn er, Soemo, würde freudig sein Leben für sie opfern, die nicht blos durch Blutverwandtschaft seine Königin, sondern auch durch die heiligen Gesetze (als Gemahlin des Königs) und durch das Gefühl der lautern Hingebung und ehrbaren Treue, die er ihr widme.[1] Unstreitig erhöht dieses reine, edle Verhältniss des Stammverwandten und die seelentreue Selbstopferung für seine Königin die Theilnahme, mithin das Mitleid und die Befürchtung für die unschuldsvolle Leidensheldin, deren makellose Lauterkeit von keinem auch nur unerlaubten Gedanken ihres einzigen Freundes an diesem fürchterlichen Hofe versehrt wird. Lässt sich eine ähnliche, sittlich-hehre, das tragische Interesse für die Heldin adelnde Glorie der Marianne des Voltaire nachrühmen? Sein Prince Sohème kann, wie schon berührt, galante Liebes-

---

1) Che, quanto a me, quando si sappia il vero,
Il deverne morir non mi fia grave,
No men per voi, Reina, che mi sete
Per Sangue vera e natural Signora,
Che per le sante leggi e per l' onesto.

regungen für die „tugendhafte“ Königin nicht unterdrücken; so dass diese das Rauhe ihrer „austère vertu“ gegen ihn hervorkehren muss. Seine Begleitung auf ihrer beabsichtigten und von ihm eifrig betriebenen Flucht nach Rom nimmt sie darum doch an. Die Anstalten dazu; Prince Sohème's schmachtselig verhaltene Liebesseufzer; als Gegensatz seine nicht zurückgehaltene Verschmähung von Salome's aufdringlichen Liebesanträgen, versorgen ausschliesslich die zwei ersten Acte, die der Ankunft des Herodes aus Rom in Voltaire's Marianne vorhergehen. Von den schweren Gründen der Marianna zu ihrem gegen Herodes von Neuem aufgereizten Groll sieht Voltaire's Tragödie gänzlich ab. Die Flucht erscheint daher bei ihm nicht so motivirt, dass man, zumal bei den zärtlichen Gesinnungen des Prince Sohème für Marianne, nicht in ihrer „austère vertu“ eine der tragischen Masken zu erblicken veranlasst seyn dürfte, welche jene mit solchen Masken spielenden Liebesgenien auf dem bekannten Bilde vornehmen. Diese Verwicklungs-Exposition der ersten zwei Acte von Voltaire's Marianne entzieht eben so viele Belastungsgewichte dem doch nicht so ganz grundlosen Argwohn und der erklärlichen Eifersuchtswuth des Herodes, als sie Belastungsgewichte der Schuld Marianne's zulegt. Kann diess aber das Interesse für Marianne erhöhen? Und darf den Abscheu vor einem Herodes etwas Anderes mildern, als die Furchtbarkeit seines dämonischen Charakters, und seiner schliesslichen Enttäuschung: der zermalmenden Gewissheit seiner tyrannischen Verblendung, — dieses tragischen Erbfluchs der Eifersuchtsleidenschaft vor Allem? Der Eifersucht aus finsterem, im Bewusstseyn der eigenen Schlechtigkeit nur an Verrath und Frevel glaubenden Argwohn? Je weniger grundlos Herodes' Verdacht erscheint, desto untragischer wird seine Eifersucht, und um so langweiliger und lächerlicher er selbst, als Eifersuchtswütherich. Dasselbe gilt von Salome's durch ihre verschmähte Liebe berechtigter Intrigue. Lächerlich durch die Verschmähung; langweilig durch die Berechtigung aus verschmähter Liebe, intriguirt diese trübselige Figur eigentlich nur gegen die Tragödie allein, die sie mit ihrem aschgrauen Gespinnst überzieht. Danebengehalten, erscheint Dolce's Exposition ein Parthenon-Propylaion neben der Säulen-Façade eines Conditor-Tempelchens von Traganth oder Marzipan.

Dolce's Salome ist, gegenüber ihrem von seiner Leidenschaft für Marianna gefesselten, im Zwiespalt mit sich selbst verstrickten Bruder die eigentliche, die berufene Vertreterin der unauslöschlichen Stammesfeindschaft, die zwischen den thronräuberischen Edomiten, den Schlächtern der Asmonäer, und diesen besteht. Eine solche verderbenvolle, durch Verbrechen, Morde und Herrschsucht geschürte, dynastische Erbitterung erzeugt jene blutigen Ränke, die ihre Berechtigung, die einzig tragische, aus schicksalgebotener Nothwehr in dem Vernichtungskampfe schöpfen, in den das Verbrechen durch die Consequenz seines Frevelmuthes verstrickt worden, und der ausgekämpft werden muss, bis er sein Vergeltungsgeschick erfüllt. Im Geiste solcher Präcedenzien leitet daher die Abscheulichkeit der Verläumdung, womit Salome vor ihrem Bruder, Erode, die Königin brandmarkt, die Ränke dieser Megäre-Intrigantin, zugleich mit dem zweiten Act, würdig ein. Salome giebt an: Marianna hätte den Mundschenk mit Drohungen und Versprechungen gezwungen, sich zu verpflichten, den König beim nächsten Festmahl zu vergiften. Der vom König entbotene Mundschenk (Coppiere) bestätigt, nach verstelltem Zögern, wie Jago, die Aussage der Salome, die sich entfernt hat; mit dem Beifügen: die Königin hätte ihm, im Weigerungsfalle, gedroht, ihn beim Könige der an ihr verübten Gewalt anzuklagen.[1]) Erode will Beweise, wie Othello. Der Mundschenk ringelt sich in Schlangenwindungen um Herodes' Seele, bis er die Stelle trifft, den Giftzahn einzuschlagen, wie Jago. „Wer Frevel brütet", geifert er, „treibt es so heimlich, dass eine Hand nicht weiss, was die andere thut." Zuletzt beruft er sich auf den Eunuch der Königin als Zeugen. Erode's Verhalten diesen Schändlichkeiten gegenüber ist nicht ohne Würde und Seelenadel: „Wer weiss", so spricht er,

> Ob ihr nicht Beid' im Einverständniss seyd,
> Verschworen gegen Marianna's Ehr' und Leben?[2])

---

1) Ch' io de le sue bellezze innamorato
Avessi preso ardi di violarla.

2) E chi sa, che non siete ambi d' accordo
A morte, e a disonor di Marianna?

Coppiere fragt, was ihn dazu bewogen haben sollte?

Erode. Der Anreiz irgend Wessen, der sie hasst,
Der neidisch auf die Ruhe meines Staates.[1])

Der König bedroht den Mundschenk mit Marter und Tod, wenn er ihm nicht Beweise liefere. Mundschenk beruft sich auf den Eunuchen, bei dem das Gift sich noch finden liesse. Erode will, der Mundschenk soll die Beschuldigung in Gegenwart der Königin wiederholen. Derselbe ist dazu bereit. Marianna tritt aus ihrem Zimmer: Sie habe ihren Namen laut und heftig nennen hören:

Erode. Marianna, lieber gäb' ich preis mein Reich,
Und blieb ein Bettler nackt und bloss, als dass ich
Grund hätte — wie ich leider habe — Grund,
Dich eines Fehls, o Grausame, zu zeihen.[2])

Marianna. Wenn Fehl heisst, stets euch treu geliebt zu haben
Mit jener Liebe, die gebührt dem Gatten,
Als meinen Herrn euch stets geehrt zu haben .-. .
Wenn Fehl diess heisst: habt Grund ihr mich zu hassen.[3])

---

1) Erode. Lo stimolo d' alcun, ch' odia cortei,
O porta invidia al mio tranquillo stato.

2) Erode. Marianna, io torrei perder il regno,
E insieme rimaner mendico e nudo
Prima, ch' aver cagion, come n' ho troppa
D' imputarti, o crudel, delitto alcuno.

Othello. Gefiel es Gott,
Durch Trübsal mich zu prüfen, göss er Schmach
Und jede Kränkung auf mein nacktes Haupt,
Versenkt' in Armuth mich bis an die Lippen u. s. w.
(Act IV. Sc. 2.)

3) Marianna. Se delitto è d' avervi amato sempre
Con quello amor, ch' amar si dee consorte,
Et onorato, come mio Signore,
Avete alta cagion d' odiarmi ognora.

Desdemona. Wenn meinem Herrn bewahren diess Gefäss
Vor jeder schnöden, sträflichen Berührung,
Heisst keine Metze seyn, so bin ich keine.

Diese Parallelstellen und die voraufgehende Scene zwischen Herodes und dem Mundschenk machen es wahrscheinlich, dass Shakspeare Dolce's

Erode wirft ihr Undankbarkeit vor; erinnert sie an seine Verdienste um das jüdische Volk und um sie selbst, die er als Concubine behandeln konnte, und zur Königin erhob. Marianna hält ihm seine Grausamkeiten entgegen; ihre argwöhnische Bewachung während seiner Abwesenheit, und dass er die Beschuldigung ersonnen, um einen Vorwand zu haben, ihr das Leben zu nehmen. Erode lässt den Mundschenk die Anklage wiederholen. „Und ich", ruft Marianna empört, „ich sage dass du lügst", und dass

Herodes dich dazu hat angestiftet,
Um so an mir zu handeln, wie an meinem
Grossvater und an meinem Bruder er gethan. [1])

Der Mundschenk, von der Gewalt dieses geharnischten Unschuldsbewusstseyns erschüttert, und auf der Folter seines Gewissens zum Geständniss gebracht, bekennt, dass er die Königin

---

Marianna als Modell-Studie bei seinem Othello vor Augen hatte; aber mit dem Absichtsgedanken einer Ehrenrettung der tragischen Eifersuchtsleidenschaft, wenn man so sagen darf; die poetische Veredelung und Läuterung derselben durch Uebertragung der ungeheueren Seelenzerstörung, infolge des vernichteten Treue- und Liebesideals, — durch Uebertragung eines solchen namenlosen Seelenjammers aus dem wüsten, höllischen Gemüth eines Herodes in die hohe, edle, lichte Seele des grossherzigsten Mannes; in ein Manneshers ohne Falsch, das selbst voll Treue und vertrauensvoller Liebe in der Verzweiflung an dem in Gestalt seines Weibes vergötterten Ideal dieser seiner eigenen Liebestreue und Mannesehre, nur in der Vernichtung des entgöttlichten, und, wie der Unglückselige glauben musste, geschändeten Ideals seiner Seele, Sühne und Genugthuung finden konnte. Wie aus der Seelenunschuld beider Opfer die Poesie des Tragischen der Eifersuchtsverblendung hervorgeht; einer Verblendung, aus Schuld des dämonischen, als Lust am Bösen in Jago verpflanzten Herodes-Momentes, das in der Herodes-Tragödie auf Salome und ihre Werkzeuge vertheilt erscheint: Das wird die Othello-Tragik zur Anschauung bringen. So wie das „Wintermärchen" zeigen wird: welche Gestalt die in einem gewaltsamen Herrschergemüthe freiwillig, ohne Jago, ohne Salome, sich erzeugende Eifersuchtsverblendung annimmt, und wie sich diese in einem solchen Königsgemüthe aus dem latenten Herodeskeime entwickelt.

1) Et io replicherò, che tu ne menti,
E ch' Erode a ciò dir t 'ave sospinto,
Per far di me equal del fratello et avo.

verläumdet, von Herodes' Schwester, Salome, dazu angestellt. Die stichomythische Form, worin die Wechselrede sich hier bewegt, entspricht der gegenseitigen Stimmung der Personen. Herodes lässt den Eunuchen Beniamino kommen, und den Mundschenk einstweilen festnehmen. Beniamino, als ehrlicher Hämling, sagt von der Königin, die sich entfernt hat:

> — Erfüllt von Güte ist ihr Herz;
> Kein Makelchen befleckt auch nur ihr Denken. [1])

Andere hochgestellte Verräther habe der König um seine Person. Herodes will ihre Namen wissen. Beniamino nennt den Hauptmann Soemo, der gegen seine Pflicht gehandelt, als er jenen Auftrag des Königs, vor dessen Abreise nach Aegypten, der Königin mitgetheilt. Mit dieser Angabe wirft der Eunuch die entscheidenden Würfel:

> — Ein offenbares Zeichen
> Von Liebeseinverständniss zwischen Beiden! [2])

ruft der König. Woher der Eunuch das Geheimniss erfahren? Er habe, antwortet dieser, die Königin mit ihrer Mutter darüber in seiner Gegenwart sprechen hören, den sie als treu und verschwiegen erfunden. Die Angabe des Eunuchen bewirkt eine Peripetie in dem Gemüthe des Herodes von psychologischer Bedeutsamkeit. Nun ist Alles klar: Marianna's Bestürzung bei seiner Ankunft . . . Nun ist auch das Vergiftungscomplot ausser Zweifel, trotz des Widerrufs des Elenden, der es erst bekannt. [3]) Unfähig an eine schuldlose Ergebenheit aus reiner Treue zu glauben, glaubt tyrannischer Argwohn nur an die schwärzesten Verbrechen, und spinnt sich selbst das Netz, worin er die Unschuldigen mitverwickelt. Zugleich stellt sich hier das Schuld-

1) — ella hà di bontà ripieno il petto,
Nè un neo sol di rio pensier la macchia.

2) — è manifesto segno
Che tra loro ci sia trama d' amore.

3) E parimente apparecchiò il veneno
Di cui dubbio non è, benchè quel rio
Che pria me 'l confessò, se n' ha ridetto.

motiv des Soemo deutlicher hervor, der, wenngleich in bester Absicht, durch Verrathen von Herodes' Auftrag an Marianna, ihren Groll zum Abscheu gegen den König, ihren Gatten, anfachte. Soemo durfte sich bei der stillschweigenden Nichtvollstreckung des Blutbefehls um so sicherer beruhigen, als dieser nur für den Sterbefall des Königs ertheilt war; — der glücklichste Fall, der Marianna treffen konnte.

Voltaire's „Sohème" weiss von diesem Blutbefehle nichts. Dadurch wird aber auch Er zu einer blossen Schachfigur in der Partie der durchweg einseitigen Liebesintrigue; in der Combination, mit ihm die Dame (Marianne) zu nehmen und den König (Herodes) matt zu setzen. Ein blosser Schach-König ist denn auch Voltaire's „Hérode" in dieser einseitigen Liebes-Schachpartie, wo der Dichter die scharfsinnigsten Züge auf dem schwarz und weiss gewürfelten Felde der Liebescontraste macht. Jedenfalls ein König, der gleich bei seinem ersten Erscheinen im dritten Act schachmatt auftritt, als reuezerknirschter, liebesmürber Wütherich. „Malheureux qu' ai-je fait?" ruft er gleich bei seiner Ankunft aus Rom. Und noch im vierten Act: „Ach, nie hat dieses Herz als nur für sie geglühet" (Hélas! jamais ce coeur ne brûla que pour elle). Und in der Glanzscene dieser Tragödie, in der sechsten desselben Actes, zwischen Hérode und Marianne: „Geliebt grausam Object von Liebe und von Wuth" [1]) (Cher et cruel Objet d'amour et de fureur). Als Versöhnungsscene zwischen einem zu Kreuze kriechenden, eifersüchtigen Eheteufel, und einem gekränkt-verweinten, vergebsam-koketten Weibchen, reizend, zerschmelzend-süss, der reine Thränen-Zucker — könnte diese Scene in jeder andern französischen, aus Motiven von Eifersucht und Liebe gewebten Tragödie eben so gut stehen wie hier; könnten Orosmane und Zaire z. B. in ihrem vierten Act ganz mit demselben Erfolge einer meisterhaften Delicatesse im Clairobscur von zärtlicher Galanterie und galanter Zärtlichkeit kosen; so meisterhaft schattirt, so täuschend, dass einige Töne wirklich von der Palette eines ächten dramatischen Liebemalers gestohlen scheinen. Aber ein Herodes ist dieser Turtelwütherich nicht, der

1) Oder zierlicher: „Holdgrauser Gegenstand von Liebe und von Wuth."

nichts als girren und rucksen kann: „O faiblesse! ô fureur!“ Eine Marianne, aus deren Seele das Blut der Ihrigen weint, ist diese Blutmeise nicht, die zu picken scheint, während sie schnäbelt.

Bedeutsamer als den ersten Act von Dolce's Marianna, wo sich der Coro nur in allgemeinen Verwünschungen des Erode und in landläufigen Segenswünschen für die Königin ergeht, schliesst der Jungfrauenchor aus Jerusalem den zweiten Act mit Betrachtungen über das Elend, das die Tyrannen über die Welt gebracht, von Cain bis Herodes; und vertröstet die geplagte Welt mit dem Sohne Gottes, den der blutlechzende Edomiter doch in der Wiege schon wird schlachten wollen.

Zwei wichtige und werthvolle Scenen geben dem dritten Act eine besondere Bedeutung: die zwischen Erode und Soemo, und die darauffolgende zwischen Erode und seinem Consigliere (Staatsrath). Zornsprühend hatte der König Mariannen entlassen, die, erst allein mit ihrer Mutter, Alessandra, die gefahrvolle Lage bedenkend, sich des Schlimmsten versehen. Erode warf der Königin Ehebruch vor. Sie wies den Schimpf zurück, ruhig und gross mit dem hohen Bewusstseyn ihrer Unschuld. Der König befiehlt Beide zu bewachen, und lässt den Soemo vorführen, nachdem er seinen Entschluss, ihn noch vor Sonnenuntergang hinrichten zu lassen, dem Consigliere angekündigt, der sich vergebens bemühte, die Königin gegen die Beschuldigungen des Königs in Schutz zu nehmen. Der Berufung des Soemo auf seine Diensttreue begegnet Erode mit dem scharfen Sarkasmus:

> Die Treu' besonders, die du mir bewiesen
> In der Verschweigung des Geheimbefehls.

„Seht“, wendet er sich zum Consigliere,

> Wie er erbleicht, gelähmt vor Schrecken, als
> Hätt' eine kalte Viper ihn gebissen.
> Soemo. Ich dachte, Herr, nur an die grosse Macht
> Des wechselnden Geschicks in Menschendingen.[1])

---

1) Erode. Vedete, come è divenuto in volto
Pallido, e in tutti i gesti sbigottito,
Come l' avesse morso un freddo serpe.

Das Gespräch ist ein Muster von Tragödienstyl in solcher Situation, die mit der Katastrophe trächtig. Verständnissvoll ist der Consigliere vermittelnd dazwischengestellt, aber wie zwischen Hammer und Ambos. Soemo bekennt, dass er durch Mittheilung des geheimen Auftrags an die Königin einen entschuldbaren Fehler (lieve error) begangen. Er habe der Königin, die in ihrer strengen Bewachung nach der Abreise des Königs ein Zeichen von dessen Lieblosigkeit erkannte, jenen Geheimbefehl, sie zu tödten, falls der König vor der Rückkehr stürbe, so dargestellt, als sey der Auftrag aus zärtlicher Liebe für sie entsprungen, damit der König jenseits die Gattin wiederfinde und sich auch dort nicht von ihr trennen dürfe. Die Entschuldigung klingt eben nicht gar bündig; auch fügt Soemo hinzu: „Er räume ein, dass er thöricht handelte, doch treulos nimmer.“ [1]) Das Motiviren der Halbschuld zeugt jedenfalls vom Kunstverständniss des Dichters. Erode freilich kann diese nach tragischen Gesetzen zulässige Beschönigung eines schweren Versehens aus „Thorheit“ nicht gelten lassen. Soemo habe vielmehr so gehandelt, weil er auf den Tod des Königs rechnete, der diesem von Kaiser Augustus bevorstand. Soemo's Absicht hätte dahin gezielt, sich nach dem Ableben des Königs mit Marianna zu vermählen, und sich der Herrschaft zu bemächtigen.

> Und solche Hoffnung konntest du nicht hegen,
> Nichtswürdiger Verräther, wenn du nicht
> Mit ihr geheimes Einverständniss pflogst. [2])

Der klare, durchdringende Verstand dieser Eifersucht mit Basiliskenaugen bildet einen bemerkenswerthen Gegensatz zu der stockblinden des Othello. Wirkungslos gleiten von des Königs

---

Soemo. Signor, qual volta io penso a la gran forza
Che la fortuna ha ne le cose umane . . .

1) Or confesso, Signor, che sciocco io fui,
Ma perfido no più . . .

2) E ciò sperato ancor tu non avresti
Malvagio traditor, se prima seco
Qualche pratica avuto non aveste.

auf die Schlechtigkeit des Herzens gegründeter Menschenkenntniss Soemo's einleuchtende Gegengründe ab: Wie aberwitzig sein Plan, sich der Herrschaft zu bemächtigen gewesen wäre, bei lebenden Throneserben, und ohne Anhalt im Heer und Volk! Erode will ihm zeigen, dass er als gerechter König und zugleich menschlich richte, wenn er ihn, dessen Schuld offen liege, blos enthaupten und keines schimpflichen Todes sterben lasse. Soemo wird zur Hinrichtung abgeführt.

Mit grossem Geschick verficht nun der wackere Consigliere Marianna's Sache, da er den Soemo nicht retten konnte. Diese in der italienischen Tragödie ständigen, hochehrbaren Kronräthe vererbten sich auf die Staatstragödie überhaupt. Schiller's greiser Lord Salisbury in Maria Stuart ist einer der edelsten Urenkel der „Consiglieri." Vielleicht hat Shakspeare dieses Hof- und Staatsrathswesen, als eisernen Bestand der Staatstragödie, im Polonius ironisiren und abthun wollen. Das kritisch-dramaturgische Element im Hamlet, noch viel zu wenig oder gar nicht beachtet, sieht auch noch seiner Würdigung entgegen. Dolce's Consigliere scheint uns die beste Figur dieses Schlages in der italienischen Tyrannentragödie. Gegen ihn sind die anderen blosse schematische Gattungsfiguren; er aber hat Individualität, dramatisch-persönliches Gepräge, Charakter. Dolce's Tragödie Marianna zeichnet sich überhaupt durch eine vorzügliche Charakteristik vor den meisten andern, wohl gar vor allen andern italienischen Tragödien des 16. Jahrh. aus. Mit feiner Kunst lässt unser Dichter seinen staatsklugen, aber redlichen Consigliere dem Herodes, dessen grosser Verstand seiner Eifersucht schier die Waage hält, die Würmer des Argwohns aus der Nase ziehen. Wie er nur glauben möge, fragt der Consigliere den König, dass die Königin, eine Säule der Keuschheit, an der kein Makel hafte, eine Liebschaft unterhielte mit einem Manne, wie Soemo, dessen Aeusseres so gar nicht dazu angethan sey, eine Frau zu reizen und zu verführen, und der zudem noch an der Schwelle des Greisenalters stehe. Und bringt damit die Gestalt des Königs in Vergleich:

> Wer offenbart ein königlich'res Wesen,
> Wer eine höhere Majestät, als ihr?
> Von der leutsel'gen Anmuth will ich schweigen,

Die euch selbst Feinden liebenswürdig macht.
Und noch steht ihr in eurer Mannesblüthe.[1])

Was erwidert hierauf der charakterfeste, argwohnvolle Frauenkenner?

Doch scheint's, dass sich auf Erden kein Geschöpf
So leicht von blinder Lust hinreissen lasse
Zu jeglichem strafwürdigen Vergehen,
Als von Natur das weibliche Geschlecht.[2])

Und es sey nicht genug, dass Marianna ihm keinen offenbaren Grund zum Verdachte gebe: sie müsse auch in den Augen der Welt erhaben über jeden Argwohn dastehen. So viel hat indessen der redlich-kluge Consigliere, der geschulte Hof-Biedermann, erreicht, dass der König seinen Beschluss wegen der Königin sich noch vorbehalten will.

Der Coro nimmt Abschied von dem Act mit einem gewichtvollen Schlussgesang in Tyrannos, und zwar in Sextinen, einer Strophenform bekanntlich, wo jede der sechs Strophen das Endwort jedes der sechs Verse der ersten Strophe derart wiederholt, dass sich die Endworte von unten nach oben kreuzend paaren, bis die ganze erste Sextine abgesponnen ist:

Ein schweres Loos beschieden ward den Völkern,
Die frohnden einem gottlosen Tyrannen,
Der Lust nur hat an andrer Menschen Leiden.
Solch Leben ist nicht vorzuziehn dem Tode,
Der menschlichen Mühsale letztem Ziele:
Noch freun sich Solche eines einz'gen Tages

---

1) In cui risplende più la Maestade
Regia, di quel ch' ella risplende in voi?
Io taccio quella amabile dolcezza,
Che vi fa fino a gl' inimici grato.
Poi sette lustri non passate ancora.
(Noch überschrittet ihr das siebente Lustrum nicht.
Das fünfunddreissigste Lebensjahr.)

2) Ma par, ch' altro animal che viva in terra
Non si lasci così da l' appetito
Cieco portar ad ogni grave errore,
Come fa per natura questo sesso.

Es nachtet tief die Finsterniss des Tages
Fortwährend solchen unglücksel'gen Völkern,
Dass sie sich sehnen nach des Lebens Ziele;
Da sie der Schmach des grausamen Tyrannen
Entfliehn nicht können, noch dem bittern Tode,
Nach tausend Foltern und nach tausend Leiden.[1])

Bote meldet dem Coro die Hinrichtung des Soemo auf öffentlichem Platze, und überreicht dem Könige, der eben eintritt, ein bedecktes Silberbecken, worin Haupt, Herz und Hände des Soemo sich befinden.

Kein Anblick war mir je so lieb wie dieser,[2])

sagt Erode, abscheulich genug, aber charakteristisch, und lässt sich den Hergang bei der Hinrichtung erzählen. Solche Thyestesschüsseln kann nun einmal die italienische Tragödie dieser Epoche nicht an sich vorübergehen lassen. Das Leibgericht mundet dem Erode ausnehmend; er lässt Königin Marianna dazu einladen. Nebenher erkundigt sich der König nach dem Verhalten des Volkes bei der Hinrichtung des Soemo. Nunzio berichtet: „Das Volk blieb still aus Furcht und zeigte sich bestürzt vor Schreck und Mitleid.“ Erode erklärt dieses stupide Mitleid aus der Unwissenheit des gemeinen Haufens —

Wesshalb man nicht darauf zu achten braucht.[3])

---

1) Dura condizione hanno le genti
Che servano a malvagio empio Tiranno.
Che non gode, se non de gli altrui danni
Perchè la vita lor peggio è che morte,
De le miserie umane ultimo fine:
Nè gustano mai felice un giorno.

Sorge più, ch' atra notte, oscuro il giorno
In ogni tempo a l' infelici genti,
Tal che del viver lor bramano il fine,
Poi che non ponno di crudel Tiranno
Fuggir oltragio o ingiuriosa morte
Dopo mille tormenti e mille dannì u. s. w.

2) Nè spettacol giammai mi fu si grato.

3) L' ignoranza è cagion ne la vil turba
Di sciocchi affetti, e di giudicj falsi.
Onde di lor non si deve stima.

Die Königin tritt ein: eine theatralisch ergreifende Situation. Mit teuflischer Heuchelei zeiht sich Erode eines Versehens: dass er ihr bei seiner Heimkehr ein ihrer würdiges Geschenk zu überreichen unterlassen; er hole nun das Versäumte nach, und lässt das Becken enthüllen. Marianna, entsetzt, nennt ihn die grausamste Furie der Hölle:

Genügt dir's nicht, zu tödten den Unschuld'gen,
Musst du an seinen Ueberresten noch
Dich wie an Gemmen und Juwelen weiden?
Erode. Nun Bote, hoch gezeigt das blut'ge Haupt!
Hierher, Marianna, wend' dein Aug' und heft'
Es fest darauf: Das ist das Antlitz, dir
So werth einst, schlechtes Weib! und deiner Lust
So heiss erwünscht. — Die Händ' auch hoch erhoben!
Die Hände, die so oft, zu unsrer Schmach,
Um ihren Nacken zärtlich sich geschlungen!
Nun nimm das Herz auch noch, und zeig' es ihr.
Diess ist, schamloses Weib, ja diess das Herz,
An das so innig sich das deine schloss.
Geniesse denn des Anblicks dieser Reste
Des Schändlichen, der dir so wohl gefiel.
Sieh selbst, ob ich, undankbar Weib, ein schönres
Geschenk für dein Verdienst dir bieten konnte. [1])

Das scheint uns, die gräuliche Körperlichkeit des Anblicks abgerechnet, in Absicht auf tragischen Styl und Ausdruck, denn doch empfehlenswerther als: „O faiblesse“ und selbst als „ô fu-

---

1) Erode. Tu, Nunzio, or ben solleva alta la testa:
Volgi qui, Marianna, e fixa gli occhi.
Questo è quel volto, che già tanto grato
Fu, moglie iniqua, al tuo sfrenato ardore.
Solleva in alto ancora ambe le mani.
Queste le mani son che molte volte
T' han cinto il collo in vituperio nostro.
Prendi ancor i mano e le dimostro il core.
Questo è nel fin quel cuor, Donna impudica,
Appo 'l qual ebbe 'l tuo si caro albergo
Or goti lieta le reliquie morte
Di quel fellon, che si ti piaque vie
Vedi s' io potea far, ingrata Donna,
A merti tuoi più convenevol dono.

reur!" Rachsüchtiges Schwelgen in vorwurfsvollen Bildern ehebrecherischer Liebesfreuden ist der Eifersucht eigenthümlich. Othello und Leontes bleiben in diesem Punkte hinter unserem Erode nicht zurück. Die sittliche Hofsitte des Parc-aux-Cerfs verbot natürlich dem Hérode in Voltaire's Marianne solches unsittlich-tragische Pathos. — Marianna's Entgegnung ist würdig und nachdrucksvoll, kommt aber doch der Apostrophe des Erode nicht gleich, und bleibt unter der Höhe der scenischen Stimmung. Zu einer solchen Abwehr gehörte Shakspeare's Griffel. Auch Schiller, Calderon, hätten Marianna's Erwiderung mächtiger ausgeprägt. Doch hält sich Dolce's Marianna auf dem Hochpunkt ihres schuldfreien Bewusstseyns und der Majestät einer königlichen Verachtung solcher Ungebühr:

Viel lieber sterben, als mit dir zu leben.
Und hast du desshalb mich hierher beschieden:
So sey vor allen Tagen dieser mir
Gesegnet, der durch Gottes Gnade mich
Entziehet deinen unbarmherz'gen Händen,
Und mich im Flug vor meinen Schöpfer stellt.[1])

Ihre einzige und letzte Bitte ist: ihrer Mutter, die unschuldig wie sie, das Leben zu schenken, und der Kinder zu schonen. Erfülle der König diese Bitte, dann wolle sie von Gott Vergebung für ihn wegen ihres Todes und Soemo's erbitten. Der Tod, versetzt er, der so heiss von ihr gewünscht wird, soll ihr werden. Dann könne sie ihrem Buhlen ewige Gesellschaft leisten. Er befiehlt die Königin fortzuführen und zu bewachen. Die Ueberreste des unglücklichen Soemo lässt er, nach feststehendem Brauch der italienischen Tragödie, den Hunden vorwerfen; Soemo's Rumpf gleich mit als Markknochen für die Hunde. Wie tief erscheint hier Erode unter sich selbst herabgesunken von seiner Höhe im dritten Act, wo er schier etwas vom Glanze hatte des schönen,

1) Marianna:
Ho' più caro morir, che viver teco.
E te per questo m' hai fatto uscir fuori,
O giorno a me sovra ogni giorno chiaro!
In cui per grazia di che 'l ciel governa,
Uscirò de le tue spietate mani,
E innanzi al mio Fattor m' andrò volando.

gefallenen Morgensterns. Hier aber, gegen Ende obiger Scene, zeigt Erode schon Symptome jener berüchtigten Herodes-Krankheit, an der er elendiglich starb.

Zum Glück giebt ihm die folgende hoch erregte Scene, worin Alessandro und Aristobulo, seine beiden Söhne, noch Knaben-Jünglinge, um das Leben ihrer Mutter bitten, einen erneuten Schwung, so dass Erode doch mindestens vom Luciferglanze im höllischen Feuer zu leuchten und zu glühen scheint. Alessandro ist erbötig, in seinem und seines Bruders Namen, für die Ehre seiner Mutter mit den Waffen in der Hand einzustehen; beide Brüder. „Doch Er", sein königlicher Vater, „mit Vergunst gesagt, Er möge nicht so unwürdig an sich selber handeln, sein eignes Haus und sie, seine Söhne, zu entehren, indem er ihre Mutter des Ehebruchs beschuldige." [1]) Knieend beschwört der Jüngere, Aristobulo, den Vater, von seinem grausamen Vorhaben abzustehen:

Ich schwör's euch zu:
Stirbt heute unsre Mutter, ist ihr Ende
Auch eures, Vater! Und wenn nicht durch uns
Vollbracht wird solches würd'ge Werk: vollzieht
Es Gottes Hand dereinst an euch. [2])

Wuthentflammt erkennt Erode nun klar, dass die Beiden nicht seine Söhne, sondern von Soemo im Ehebruch erzeugt. Nichts beweise mehr die Schuld der Mutter, als das rebellische Betragen der Söhne gegen ihn. Er befiehlt den Soldaten, die Jünglinge zu ergreifen. Diese setzen sich zur Wehr. Sie werden überwältigt und fordern vom Tyrannen mit Ungestüm den Tod.

Erode. Ersticken muss man beide Schlangen, eh'
Das Gift mit ihnen zu an Stärke nimmt! [3])

---

1) Non fate officio di voi stesso indegno,
Ad infamar la vostra casa e noi
D' adulterio incolpando la Reina . . .

2) Arist. Che s' oggi sarà il fin de la sua vita,
Sarà medesimamente anco di voi:
E se noi non potrem far si bell' opra
La farà certo un dì la man divina.

3) Bisogna estinguer l' uno è l' altro serpe
Prima, ch' accresse in lor veneno e forza.

Der Wüthrich, aber hier ein tragisch berechtigter Wüthrich, heisst die Knaben fortführen, und sie in Gegenwart der Mutter erdrosseln. Zuerst soll die Grossmutter, Alessandra, geköpft, dann das Bruderpaar erdrosselt, und zuletzt Marianna enthauptet werden. Die höfisch glattgeleckte Tragik des Parc-aux-Cerfs freilich, die bekommt eine chaire de poule, eine Hühner- oder Gänsehaut bei solcher Barbarei; wenn dieser Tragik nicht schon die Gänsehaut zu rauh, zu unanständig rauh für eine Tragédie des petits appartements erschiene, und sie vor tragischem Schrecken darüber nicht auch aus der Gänsehaut führe.

Mit herzhaftem Eifer beschwört der herbeigeeilte Consigliere den König, den verhängnissvollen Beschluss zu widerrufen. Herodes wäre nicht Herodes, wenn nicht jede erschütternde Flehbitte um Widerruf ein Hammerschlag mehr auf das glühende Eisen seiner wuthentbrannten Verblendung wäre, der diese nur zu wildern Sprühfunken reizt, und das Eisen fester hämmert. Was soll der arme Coro, der allein geblieben, in seiner Angst beginnen? Was Kinder, im Dunklen allein gelassen, beginnen: sie singen ein lautes Lied; ein Lied vom Kinderfresser Herodes, einem jener von der Hölle auf den Thron gespieenen Parvenus; auf den Thron, den nur Tugend, Weisheit, Güte und eine durch Recht und Gesetz starke Regierung einnehmen sollte.

Die Strafe mit dem lahmen Fuss (Poena pede claudo) hinkt auch schon dem Kinderfresser als fünfter Act nach; als der lahmste fünfte Act, der jemals einem Herodes nachgehinkt, der sich an den hinuntergewürgten Kindern einen Katzenjammer gefressen. „O welcher kalte Wurm frisst mir im Leib herum!“ [1]) Hamlet's Wurmsamen für König Claudius überrascht man hier in voller Wirkung. Die kalten Würmer gehen dem Erode ab unter dem grässlichsten Leibschneiden eines von Reue zerknirschten Gewissens. Er würde sich todtstechen mit Gewissensbissen, müsste er sich nicht für den Bethlehemitischen Kindermord erhalten. Aber die Salome, die Teufelsschwester, die Salome, die soll es büssen! Salome, die nach den ersten Scenen spurlos verschwunden, und eigentlich nur die Rolle einer Prolog-Furie im

---

1) Oh come un freddo verme entro mi rode.

Stücke hat, dergleichen diesen Tragödien in der Regel vorangehen. Eines der Hauptverdienste von Dolce's Erode, dem Erode nämlich der ersten vier Acte, ist: dass er Manns und Herodes genug ist, um gar keiner Salome zu bedürfen. Dieses Verdienst kann man Voltaire's „Hérode“ nicht nachrühmen, der eine so halt- und wurzellose, zwischen O faiblesse und o fureur hin- und herschwankende Kriechpflanze ist, dass ihm eine Stange wie Schwester Salome noththut, welche sich mit Intriguen wie mit Schlingkräutern umspinnt. Trotzdem verschwindet auch Voltaire's „Salome“ aus seiner Tragödie Marianne, nachdem sie ihren Dienst als Feldscheuche für „Prince Sohème“ versehen. Infolge dessen verliert Hérode im fünften Act, — nicht den Kopf, der für seine eingebildeten Hörner unentbehrlich, — verliert er die Beine so gänzlich, dass er aus dem Hin- und Herschlottern zwischen Hinrichtungsbefehl und Widerruf gar nicht herauskommt; und dass er auf die Frage: „Ist Alles nun bereit für die gerechte Strafe?“ gleich nach dem Bescheid: „Ja, Herr“, in Einem Athem die zweite Frage hinterherschickt: „Was? so schnell hat man gehorchen mir gekonnt?“ 1) Als Hérode nun gar erfährt: Marianne habe sich in den Kampf zwischen Sohème, der sie (ihrer Zustimmung, ihm zu folgen, gemäss), mit Waffengewalt befreien und entführen will, und zwischen ihn, Hérode, stürzen wollen, um den Gemahl mit ihrer ehetreuen Brust gegen ihren Anbeter zu decken — da entziehen sich ihm unter dem Leibe die Beine so vollständig und so buchstäblich, dass er ohnmächtig in einen Sessel hinfällt. Nachdem er sich, um das Stück zu schliessen, erholt hat, ruft er die Himmel, die seine Marianne nun besitzen, an, und bittet sie himmelhoch, zu donnern und ihn zu zermalmen 2); anstatt dass er seine Schwester anriefe, ihm unter die Arme zu greifen, und zu seinen Beinen zu verhelfen. Dolce's Erode erwähnt doch seiner Schwester noch zuletzt, und seinem Charakter gemäss, indem er ihr das Donnerwetter auf den Kopf wünscht, nicht sich, wie Voltaire's Herodes, der damit das Trauer-

1) Enfin tout est-il prêt pour ce juste supplice?
Idamus. Oui, Seigneur.
Hérode. Quoi! sitôt on a pû m' obéir?

2) Tonnez, écrasez-moi, cieux, qui la possédez!

spiel und zugleich sein Spiel mit den zwei Dolchen: des Othello und des Orosmane, beschliesst, die Hérode auf der Höhe seiner Katastrophe, mit der Geschicklichkeit eines chinesischen Gauklers, aus einer Hand in die andere wirft, und um Kopf und Brust Schrecken erregend fliegen, plötzlich aber in den Gehren seines Busens verschwinden lässt, sich und die Dolche, wie Dolce's Erode, aufbewahrend für den Bethlehemitischen Kindermord.

Hérode's letzter Alexandriner: „Tonnez, écrasez-moi etc.“ sollte blos die Volte mit einem geschickt ablenkenden Schlussgeräusch vertuschen, das seinen Nachhall in dem Beifalls-Donner fand, womit das Pariser Parterre, nur aber mit den Füssen statt mit den Händen, in Hérode's „Tonnez, écrasez-moi“ einstimmte. So berichtet der gefeierte, und trotz alledem mit Recht gefeierte Abgott des Pariser Publicums selbst in der Préface zu seiner „Marianne“, wo er mit kluger Selbstbescheidung und Unterwerfung die Donnerkeile des Parterre hinnimmt auf sein genievoll-geistreiches, ungläubig-erleuchtetes, luciferisch-strahlendes Haupt, gesalbt mit einem Chrysamgemische aus Furienschlangengift der zischendsten Ironie; aus Tropfen jenes Hygron, jenes Liebreizes im Feuchtblick der Grazien und der Liebesgöttin; aus dem Lachkitzelschaum der Aqua Tofana, spielend in allen Regenbogenfarben des glänzend-ergötzlichsten Spottes; und aus des verstümmelten Uranos befruchtendem Schamgeträufel, niederrieselnd von der entmannenden Demantsichel, und bethaut mit Spenden aus Circe's Zauberkelche. Durchdrungen aber diese profanen Ingredienzien eines unheimlichen Geistes, durchdrungen von einem Opferguss aus Hebe's Becher der Unsterblichkeit und ewigen Jugend; von Lichttheilchen welterhellender Vernunft; vom erleuchtenden Weltäther der Erkenntniss; ja von einem Strahl selbst des Lichtausgusses am Jordan, dem Schnabel und Gefieder der weissen Taube entquollen. Mit solchem Salböl, seinem eigenen Fette gleichsam, beträufelt, konnte sein ruhmgekröntes Haupt, das ihn zum Könige der Literatur und Poesie seines Zeitalters weihte, getrost von seinem Theater-Publicum ab und zu die Schale des Spottes über sich ausgiessen lassen.

Auf Dolce's Tragödie Didone ist schon hingewiesen worden. Wir dürfen ihr noch einige Bemerkungen gönnen. Sie hat vor ihren Titelschwestern den Vorzug zu eigen, dass sie, was Gefühls-

ausdruck, pathetischen Styl, Wärme und Adel der Herzenssprache, classischen Ton und antike Würde betrifft, dem Meisterstücke des Virgil, dessen Viertem Gesange der Aeneide, am nächsten kommt, worin das Liebesschicksal der karthagischen Königin, man möchte sagen, schon in romantischer Färbung dargestellt erscheint. Davon ist selbst in Ovid's Heroiden noch nichts zu spüren, deren Empfindungsausdruck antik-elegisch, sinnlich-erotisch bleibt, von Hauchen alexandrinisch-orientalischer Töne durchglüht und getrübt; wo aber der thränenvollste Schmerzenserguss dennoch nur als eine Weheklage um entschwundene Liebesfreuden, als verzweifelnde Sehnsucht nach Liebeserguss und zärtlicher Wollust hinströmt. Jener vierte Gesang in der Aeneide dagegen, jener Dido-Gesang, das Schwanenlied gleichsam der sterbenden antiken Erotik, athmet eine innige Herzensgluth, eine noch aus der Verzweiflung hervorklagende schmerzvolle Rührung, eine holde Trauer und hinschmachtende Selbstaufgebung, die den reizvollsten Contrast mit den reinbewahrten, plastisch-klaren Formen des antiken Styles bilden. Das Nachbild dieser wundersamen Vermählung eines, um das Wort nochmals zu brauchen, romantischen, idealen Tons schmerzverklärter Leidenschaft mit der lichten, bestimmten, naturnaiven Empfindungsäusserung antiker Gestaltung, — das gediegenste Nachbild solcher Verschmelzung, zu kunstvoll schöngeistiger Form ausgeprägt, erblicken wir vorzugsweise in Racine's erotischer Tragik, des vollendetsten, grössten, ja einzigen Künstlers dieses Styls in der classisch-französischen, sentimentalen, poetisch-höfischen Liebestragödie. Die Frage, inwieweit Virgil's epische Liebesromantik mit tragischem Ausgange dramatisch berechtigt, und zu einer kunstgemässen Tragödie gestaltbar scheine, muss sich ihrer Beantwortung bis dahin getrösten, wo uns die Blume dieses romantisch-classischen Liebesdrama's in der Tragödie des Racine aufgegangen; bis wir in letzterer den dramatisch umgeborenen Phönix von Virgil's Liebesromantik begrüssen, die uns in der Selbstverbrennung der Königin Dido zugleich die der antiken Erotik verbildlicht, in den gewürzreich hehren Gluthen reinerer Herzensflammen zu dem Wundervogel romantischer Liebe verzehrt und verjüngt.

Doch möchte in diesem Process allein das Dramatisch-Tragische der Didofabel keinenfalls zu seinem Rechte gelangen. Ver-

rathene Liebe an sich ist kein dramatischer Stoff; höchstens ein Gegenstand für lyrisch-elegische Klagergüsse, die in einer Monodie, mit Chorbegleitung allenfalls, sich erschöpfen. Wesshalb auch das Dido-Sujet ein Lieblingsthema der Oper wurde, die gegen Ende des 16. Jahrh. aus den Spalten und geborstenen Rissen des verfallenden recitirenden Schauspiels hervorblühen, und mit ihren üppigen Schmarotzerblumen zunächst das italienische Drama überwuchernd umspinnen wird, um dann auch den Nationalgeist zu entnerven und ihm die besten Kräfte auszusaugen. Ist nun verrathene Liebe an sich kein dramatischer Vorwurf, und eine verlassene Geliebte eine Leidensheldin, auf deren betrübsames Missgeschick auch ein leises Streiflicht von Lächerlichkeit fällt: so kann selbst die bis zu Verzweiflung und Selbstzerstörung sich steigernde Katastrophe einer solchen Liebe wohl menschliches Bedauern, theilnehmende Rührung, nimmermehr aber jenes Mitleid erwecken, das tragische Läuterung, infolge einer gesühnten Schuld, bewirkt. Denn, bei Lichte besehen, worin liegt die Schuld bei einer verrathenen und verlassenen Geliebten? In der Regel: in ihrem verminderten Liebeszauber. Ihr Reiz, ihre Anziehungskraft übt auf den Geliebten nicht mehr die Wirkung aus, um ihn festzuhalten. Welches tragische Interesse für eine solche Unglückliche möchte sich aber aus der erloschenen Leidenschaft ihres abtrünnigen Liebhabers entwickeln lassen? Ist es seine Schuld, dass sein Herz nicht mehr wie sonst sich von ihrem Anblick erregt und gefesselt fühlt? Es ist einzig und allein — ihre Schuld? — nein, auch das nicht. Es ist die Schuld der verminderten Wirkung ihrer Reize, ihrer Macht über sein Herz; wofür die Aermste so wenig kann, wie er über seine Liebesempfindung gebieten. Denn nicht in dem Verlassen besteht das Unglück, sondern in dem Nichtmehrgeliebtwerden. Keine Schuld also von keiner Seite — woher soll das tragische Interesse kommen? woher das tragische Mitleid kommen, das eben nur eine sühnbare Schuld aus leidenschaftlicher Verirrung erweckt? Das Aufgeben der Geliebten infolge eines höchsten unübertretbaren Gebotes, aus zwingender Pflicht, das Aufgeben mit blutender Seele, mit unverminderter Liebesneigung, so dass der leidenschaftliche Widerstreit gegen ein solches höchste Pflichtgebot, gegen Gottes- oder Schicksalsschluss, als tragische Schuld erscheint; der Kampf

und Widerspruch des Eigenwillens entbrannter, in Liebesseligkeit entbrannter Herzen gegen Gottes im Pflichtgebot sich offenbarenden Willen — ein Kampf auf Leben und Tod gegen Gott und sein Gesetz, um den eigenen Willen, die eigene Herzenslust durchzusetzen und zu behaupten, — ein Kampf also, der selbst als die tragische Schuld erscheint, die ein freiwillig übernommener oder selbstherbeigeführter Untergang büsst und sühnt: ein Aufgeben der Geliebten unter solchen Constellationen, diess Aufgeben allein lässt die Verlassene im tragischen Lichte erscheinen, und erweckt für sie Furcht und Mitleid. Der tragische Schwerpunkt einer Dido-Tragödie fällt demnach in den unwiderstehlichen, unabwehrbaren, von Göttern und Schicksal auferlegten Trennungszwang, dem Aeneas unterliegt mit zerrissenem Heldenherzen. Eine Dido-Tragödie lässt sich daher nur im antiken Styl, im homerischen Sinne, kunstgerecht behandeln, und zwar dergestalt, dass nicht nur die persönliche Einwirkung der Götter auf Phantasie und Gemüth unmittelbar stattfindet; sondern dass auch diese Einwirkung in dem tragischen Schmerz, in dem Liebespathos, in dem Klagejammer des Aeneas, nicht minder als in dem der Dido sich kundgiebt; nur dass die geschichtliche Heldenmission dem Aeneas die Herzensstärke verleiht, sich loszureissen; und Dido, als das Opfer dieser Mission, und als die, nicht von Aeneas, sondern von Göttern und Schicksal Preisgegebene und Verlassene, ihr untragbares Liebesleid durch freiwilligen Tod stillt und sühnend verklärt. Eine Dido-Tragödie dieses Styls ist uns nicht bekannt. Die berühmteste, Metastasio's 'Didone', wird, mit diesem Maassstabe gemessen, noch um ein Beträchtliches unter der Höhe einer solchen Tragik bleiben; und mehr noch vielleicht das von der spanischen Kritik so hochgehaltene Trauerspiel: „Dido und Aeneas" des Guillen di Castro. Die Klippe ist Aeneas. Der moderne Zuschauer wird Aeneas' Verlassen der Dido, infolge eines Götterbefehls, immer nur auf guten Glauben annehmen können; der gute Glaube aber ist nicht derjenige Glaube, den die Tragödie fordert, und aus dessen Felsenbrust sie die lebendige Quelle des tragischen Mitleids schlägt. Den Dichter aber, der diesen Glauben in dem Trennungsschmerze, in dem heroisch-tragischen Pathos des Aeneas offenbare — diesen Dichter sucht noch die Dido-Fabel, und wenn sie ihn endlich gefunden hat, um ihm ihre

Waare anzubieten, wird er sie abweisen, als bereits versorgt mit preiswürdigeren Stoffen.

Von den beiden Dido-Tragödien: der schon gedachten Didone des Giraldi Cintio, und der etwas spätern des Dolce, hat die erstere den rechten Weg insofern eingeschlagen, als sie die Götter persönlich ins Spiel bringt. Das Ziel aber hat sie, aus Mangel an tragischer Kraft und Empfindung, verfehlt. Wogegen Dolce den Weg beiseite liess, indem er den Götterbefehl voraussetzt, und gleich im Beginn seiner Tragödie mit dem einen Fuss in der Katastrophe steht. Cintio widmet die ersten drei Acte der Götterintrigue, welche von den beiden spinnefeindlich gegeneinander gesinnten Göttinnen, Juno und Venus in Person, gesponnen wird: von Giunone, zu Gunsten der Königin Didone und deren Vermählung mit dem Enea; von Venere, zu Gunsten der blossen Liebeslust ihres Sohnes, des Helden Enea und Halbbruders von Gott Amor, welcher bekanntlich, in Gestalt von Enea's Söhnlein, Ascanio, auf dem Schoose der Dido, unter Küssen und Herzen mit einem seiner tödtlichsten Pfeile, unvermerkt ihrem Herzen eine unheilbare Wunde versetzte. Giunone's Hauptabsicht bei der Vermählung zielt dahin, den Enea von seiner Bestimmung: der Gründer eines Weltvolkes und Weltreiches zu werden, abzubringen[1]), aus altem, eingewurzeltem, bei Frauen, — himmlischen oder irdischen, in diesem Punkte sind sie alle himmlisch, — unverjährbarem Grolle, ob jenem an allen Kinderschuhen abgelaufenen „Urtheil des Paris", welches der Venus, und nicht ihr, den Schönheits-Preisapfel zuerkannte. Cintio's Giunone sucht, in Nachfolge des Virgil, seine Venere für ihren Vermählungsplan zu gewinnen. Venere geht scheinbar darauf ein, aber nur bis zu einem gewissen Punkte mit: bis zu jener famosen Höhle nämlich in der Nähe von Karthago, wo Virgil's Aeneas die karthagische Königin unter Donner und Blitz mit Sturm eroberte, nach abgelegtem Jagdcostüm, wovon ebenfalls die Ausarbeitungshefte aller Gymnasiasten zu erzählen wissen, und wenn nicht die Hefte, die Gymnasiasten gewiss. Die Weiberintrigue der Himmlischen reisst Cintio's Götterbote, Mercurio, mitten durch, auf Jupiter's dem Enea per-

1) Virg. Aen. IV. v. 108 f.

sönlich überbrachten Befehl[1]): schleunigst die Königin Didone im Stiche zu lassen, und unverzüglich nach Italien abzusegeln. Der fromme Enea berathet darüber mit seinem treuen Achate. Achate meint, der Hauptzweck bei ihrer Landung in Karthago: das Abenteuer in der Höhle, sei erreicht, und stimmt selbstverständlich für augenblickliche Befolgung des Götterbefehls, der ihm aus der Seele gesprochen; für die Katastrophe lasse man den Virgilius sorgen.

Dolce's Didone beginnt mit dem Anfang des Endes; mit der Peripetie; mit dem bereits bestandenen Höhlenabenteuer. Cupido, in Gestalt seines kleinen Vetters, Ascanio, prologirt, was er schon Alles geleistet, und noch zu leisten auf dem Sprunge steht: nämlich den Schatten des Sicheo (Sichaeus) aus der Unterwelt empor zu holen, des ersten Gemahles der Dido, der nun erst zu einem blossen Schatten seiner selbst geworden, zum Schatten seines Schattens, nachdem Dido's Gelübde einer unverbrüchlichen Wittwentreue in jener Höhle einen so harten Stoss erfahren. Cupido's Prolog, Didone's ihrer Schwester Anna kundgethaner Entschluss: ihre unter Donner und Blitz still gefeierte Vermählung als vollzogene Thatsache zu einem öffentlichen Staatsact zu erheben[2]); der von Didone bei dieser Gelegenheit gleich hier abgemachte Tragödientraum, worin ihr Seliger, jenseits eines blutgefüllten Grabens, sie schauerlich anwinkte, grässlich dabei mit seinem betrübten Haupte wackelnd; Anna's Beschwichtigen der königlichen Schwester, der sie aus dem Traume hilft, bezüglich solcher Schreckerscheinungen, die weiter nichts sind, als stationäre Dunstgebilde, erzeugt im Gehirn der italienisch-classischen Tragödiendichter: diese Vorgänge bilden den ersten Act, dem

---

1) Atto III. Sc. 2.

2) Quando i tuoni, la pioggia et la tempesta
Me condussero e lui solo in disposta
Ne la spelunca, testimonia eterna
D'i primi nostri abbracciamenti cari.

Als Donner, Sturm und Regen mich und ihn
In jene abgelegne Grotte führten,
Die ewige Zeugin unsrer ersten, theuern
Umarmungen. . . .

der aus karthagischen Frauen bestehende Choro das Geleite giebt, nicht ohne Sorge ob des vernommenen Traumes.

Im zweiten Act führt Cupido schon das langweilige Schattengespenst des noch langweiligeren Sicheo (Ombra di Sicheo) daher, nebst einer Viper, die er der Schlangenperrücke einer Furie ausgerissen. Während Königin Didone über den Schatten ihres ersten Gatten so erschrecken wird, als wär' er dieser leibhaftig, werde ihr Cupido die Viper an die Brust setzen. Hiernächst erzählt Held Enea dem Achate von Mercurio, und dessen an ihn im Auftrage des Giove bestellten Botschaft. Enea ist wegen der Liebestreue in der grössten Verlegenheit. Der treue Achates, der auf die Treue ein Patent besitzt, erklärt die Liebestreue für einen Eingriff in sein Privilegium. Darüber beruhigt, kann sich Enea doch der Befürchtung nicht erwehren: Didone möchte durch Selbstmord ihn, ihren Ehrenräuber, auch noch zu ihrem Mörder stempeln, was seinem guten Leumund bei der Nachwelt schaden könnte. Der treue Achates, was die Frauen betrifft, ein ungläubiger Thomas, läugnet, dass eine Frau aus Liebesverzweiflung Hand an sich selbst lege. In solchem Falle weiss sie ihre Hand besser zu brauchen: entweder nämlich, um den Geliebten oder, statt seiner, einen Andern festzuhalten. „Nun denn, so geschehe Gottes heiliger Wille!“[1]) ruft Enea, und eilt die nöthigen Anstalten zur Abfahrt zu treffen. Der Schlussgesang des Frauenchoro passt zu dieser 10 Seiten langen Berathung, die Seite zu 30 Verszeilen, wie Enea's heimliche Flucht zu seiner heimlichen Höhlenehe: „die Freuden seyen dem Menschen in Tropfen zugemessen; die Leiden in Strömen.“ Davon singt Choro, und vergisst die Ströme, die es, bei Enea's Liebesfreuden in der Spelunke, geregnet.

Der Schatten des Sicheo wirft seine Amme, Barce, als seinen Vorschatten vor sich her, um den Choro mit Barce's Erzählung von den schlimmen Opferzeichen zu schrecken, welche mittlerweile der Priester an der weissen Opferkuh wahrgenommen. Diese hatte nicht nur mit ihrem Blute das weisse Gewand der Königin bespritzt; die weisse Kuh hatte auch kein Herz; wie

1) Hora d' i santi Dei la voglia s' empia.

eifrig der Priester danach suchen mochte, keine Spur von Herz.[1]) Das alles sey aber nichts gegen die Schreckenszeichen, die nun folgen: Sicheo's Schatten, der in der Capelle, wo sein Aschenkrug steht, der Königin, als sie die Capelle betrat, entgegenschritt, mit fürchterlicher Gebärde. Und nun das Allerschrecklichste! Die Schlange, die der Königin von unsichtbarer Hand an den Busen gesetzt wurde, den der Furienzopf umringelte, die Brüste (poppe) beleckend, und dann, ohne der Königin ein Leid zuzufügen, entglitt. Meldungen an Königin Didone von Enea's beabsichtigter Flucht; an Enea von seinen durch Fama verrathenen Vorkehrungen zur Abfahrt, leiten die Hauptscene dieses Actes (Sc. 7), zwischen Enea und Didone, ein, deren grösstes Verdienst ihr treuer Anschluss an die entsprechende Auseinandersetzung bei Virgil ist.[2]) Sie übertrifft daher auch die parallele Scene des Cintio[3]) an Adel und Innigkeit der Empfindung. Der stichomythische Wortwechsel zwischen Choro und Enea, der bei Dolce auf die wirkungsvolle Scene folgt, schwächt den Eindruck, und verkleinlicht ins Bürgerliche den edlen Styl, den die Schlussbetrachtung des Choro über die Wirkungen der Liebeswuth nicht wieder in seine antiken Ehren versetzen können, trotz der Berufung auf Medea's Beispiel.

Glücklicher darin ist der vierte Act, wo der Styl der siebenten Scene des vorigen sich wieder mit Didone zur Höhe des Virgilianischen erhebt, dank den Ausbrüchen ihres empörten Herzens bei der Nachricht, die ihr Anna von der Abfahrt des Undankbaren bringt. Sie ruft ihre Mannschaften auf, den Verräther zu verfolgen; sie selbst ein Spielball der Wogen, die ihre Brust durchfluthen, und sie zwischen verzweifelten Entschlüssen hin und wider schleudern. Racheflüche wechseln mit Anrufungen der dunklen Mächte, der Proserpina und der Erinnyen; mit Verwünschungen des Geschlechtes, das dem Verräther entstammen wird. Dann übermannt sie wieder der Liebesschmerz, und lässt sie den Tod herbeisehnen in rührenden Seufzerklagen:

---

1) De l' ucciso animale il Sacerdote
Per molto ricercar non trovò il core.

2) Virg. IV. v. 315 ff. — 3) Atto IV. Sc. 1.

O Anna, meine Schwester, theure Mutter,
Bereite, denn nun ist es Zeit, bereite
Die letzten Grabesspenden meiner Asche.[1] . . .

Anna und Choro beschwören sie mit Thränen, ihr Leben zu schonen. Nun nimmt Dido's Verzweiflung ihre Zuflucht zu jener List[2]) von der Zauberin, die ihre Leidenschaft durch magische Künste beruhigen würde. Anna möchte zu dem Zwecke einen Scheiterhaufen schichten, und darauf alle Andenken des Enea, sein Schwert, Bildniss u. s. w. legen. Denn nur durch Verbrennung dieser Dinge könne, dem Ausspruch der Zauberin zufolge, ihre Liebe zum einstigen Besitzer derselben schwinden. Anna eilt, den Auftrag zu besorgen. Choro kann sich vom vierten Act nicht trennen, ohne seiner Befürchtung wegen des Scheiterhaufens Ausdruck zu geben. Dieser Act ist um so preisenswerther, weil er, weniger abhängig von Virgils Inspirationen, gleichwohl Ton und Haltung des Vorbildes bewahrt. Mit Dolce's viertem Act darf sich Cintio's in keiner Weise messen, der, nach seinem Muster, Seneca, theatralischer als dramatisch, starke Bühnenwirkungen erstrebt, während Dolce sich mehr dem edlern Style des Euripides anschliesst.

Die erste Hälfte des fünften Actes ist der Nachhall der letzten Scene des vierten, in Form eines Monologs der Didone; und die zweite Hälfte: der verlorene Aushall der ganzen Tragödie in Form von erzählten Trübseligkeiten, die das Ende der Königin betreffen, und an denen verschiedene Staatswürdner, Präfect, Geheimräthe u. dgl. sich betheiligen. Das mit dem Staatsstempel geaichte Thränenmaass kommt zu allerletzt noch ein Bitia mit der Erzählung von Schwester Anna's Tode zu füllen, dessen Meldung es selbst nicht zu jenem Tropfen bringen kann, der das officielle Thränenmaass vollmachen könnte. Ein solcher Erzählungsact, nachdem Held oder Heldin von der Bühne verschwunden, fände heutigen Tages kein feuchtes Ohr, um ihn anzuhören, geschweige ein feuchtes Auge, um ihn anzusehen. Wurde doch sogar er-

---

1) Anna sorella, o mia sorella, o cara
Madre, apparecchia homai (che n' è già tempo)
A le ceneri mie gli ultimi doni.

2) Virg. IV. v. 490 ff.

steres, das feuchte Ohr, zu Dolce's Zeiten, angehört, wie der Prolog vor seiner Tragedia Iocasta beweist, welcher von einem Kinde (fanciullo) gesprochen ward, ein hinter den Ohren also noch feuchter Prolog. Glücklicherweise fällt diese Iocasta[1] in die Klasse unserer Lieblingsstücke; derjenigen Stücke nämlich, welche sich als Nachahmungen antiker Dramen mit liebenswürdiger Offenheit bekennen, wie diese Iocasta z. B., von welcher Dolce in seinem Zueignungsschreiben erklärt; dieselbe sey ursprünglich von Euripides (Phoenissae), von ihm aber, von Dolce, neu geboren.[2]) Solche Neugeburten waren für uns von vorneherein Nachgeburten, die wir, als unbesprechbare, in's anatomisch-dramatische Museum unter die Schweinsblasen der bezüglichen Spiritus-Flaschen sprachen. Das geschieht denn auch mit den vier übrigen Neugeborenen des Dolce: Ifigenia, Hecuba, Medea: Drillings-Nachgeburten der aul. Iphigenia, der Hecabe und der Medea des Euripides. Ferner mit Dolce's Thieste, der Nachgeburt von Seneca's Tragödie gleiches Namens.[3])

Liesse sich eine von der italienischen Kritik höchlichst gepriesene Tragedia, liesse sich des

Muzio Manfredi

Tragedia, La Semiramide, denselben Weg alles nachgebornen Fleisches schicken: wie gerne wollten wir ihr die herbe Thräne vorweg nachweinen, die wir jetzt verschlucken müssen, um sie für uns selbst aufzusparen, die wir Muzio Manfredi's Semiramide nothgedrungen in Betracht zu ziehen haben, da sie leider kein Mutterkuchen, vielmehr die Mutter selber ist: die Ahnmutter aller nachfolgenden Semiramis-Tragödien, welche in Blut und Incest schwimmen, und daher von Rechtswegen als Mondkälber in obgedachtes Museum für anatomisch-dramatische Pathologie zu verweisen wären. Dass es uns doch mindestens vergönnt seyn möchte, die Gruppe der Semiramis-Dramen im Pausch und Bogen zugleich mit der Tragedia des Manfredi zu erledigen! Zu unserem Schmerze

---

1) Ven. 1549 (Abd.) Didone erschien das. 1547. — 2) Già di Euripide invenzione et hora nuovo parto mio. — 3) Tragedie di Lodov. Dolce: Giocasta, Medea, Didone, Ifigenia, Thieste, Hecuba. Venet. 1566. 8.

knüpfen sich aber so maassgebliche Erwägungen an die durch Lessing's Kritik der Vergessenheit entrissene, und auch um ihrer Vorrede willen nicht zu umgehende Semiramis von Voltaire und, mittelbar durch diese, an ihre Vorgängerin, die Semiramis des Crebillon, dass wir beiden, wenn ihre Stunde gekommen, eine besondere Beachtung zu widmen, uns nicht werden entbrechen können. Gehen wir denn mit der Unverzagtheit eines Prosectors an die italienische Muttertragödie der Semiramiden; eine der Schoosstragödien der italienischen Dramaturgie, Literarhistorie und Poetik.

Muzio Manfredi, aus Cesena gebürtig, stammte von dem altfürstlichen Geschlecht der Manfredi, souveräner Herren von Faenza. Trotz dieser Herkunft bestand sein ganzes Erbe in seinem schriftstellerischen Geistesvermögen. Manfredi gehörte zu jenen gelehrten Literatoren, welche der junge Ferrante II. von Gonzaga, Herzog von Guastalla und Molfete, um sich versammelte, behufs Leitung und Förderung seiner Studien. Fr. Patrizi bezeichnet in der Vorrede zu seiner, diesem jungen Fürsten gewidmeten Poetik (1586) den Manfredi als „berühmten und vortrefflichsten Poetiker, lyrischen und tragischen Dichter, dessen Semiramis Vielen als Muster dienen kann in der Kunst, Tragödien zu dichten.“[1] Späterhin versah Manfredi den Dienst eines Geheimschreibers bei einer Prinzessin von Braunschweig[2], an deren Hof er 1591 in Nanci lebte. Er weilte daselbst noch 1593, in welchem Jahre seine, wie wir aus Patrizi's Bemerkung eben ersahen, bereits 1586 als Ms. bekannte Tragödie Semiramis im Druck erschien.[3] Geburts- und Todesjahr finden wir weder bei Ghilini noch Tiraboschi, noch bei Scip. Maffei[4]) angegeben, auch keine weitere Notiz über seine Lebensumstände mitgetheilt.

---

1) Famoso ed eccelentissimo poetico, e poeta lirico e tragico; la cui Semiramis potrà a molti farsi esempio di tragedie comporre. (Tirab. t. VII. p. 33). — 2) Dorothea von Lothringen, Tochter des Herzogs Franz und Schwester Herzogs Charles IX. Sie hatte sich 1575 mit Otto Heinrich, Herzog von Braunschweig, vermählt (Ging. VI. p. 121). — 3) Bergamo 1593. 4. — 4) Im Vorwort zu der Tragedia Semiramide. Teatro Ital. II. p. 227 f. „Man muss zugeben“, sagt Signorelli (III. p. 158) „dass diese Semiramide, was Gleichmässigkeit, Adel und Grösse des Styls und was Versification betrifft, fast alle Tragödien des 16. Jahhrh. übertrifft.“ Bi-

Die Elemente der Semiramisfabel lieferten dem Dichter die Geschichten des Justinus, Agathias und Diodor. Sic. Die Handlung entwickelt sich wie folgt: der Incest fällt sogleich mit der Thür ins Haus. Die beiden Schattengespenster von Semiramis' zwei verstorbenen Männern, des Nino und Mennone, dem Ninus die Gattin, Semiramis, gewaltsam entrissen, beide erscheinen, um die von ihrer Wittwe, der Königin Semiramis, beabsichtigte blutschänderische Vermählung mit ihrem Sohne, Nino, anzukündigen und zu rächen. Der Schatten des alten Nino tritt zuerst auf; der des Mennone folgt ihm auf dem Fusse mit dem Nachruf:

> Verzieh, des Ninus Schatten, denn was du
> Bezweckst, ist meines Amtes, zu vollführen![1])

Da Nino, durch den Raub der Gattin, an ihm gefrevelt. Noch heute soll das ganze Geschlecht des Nino ausgetilgt werden. Semiramide kommt auch gleich hinterher und eröffnet ihrer Vertrauten, Imetra, dass sie ihren Sohn Nino, und ihre Pflegetochter, Dirce, von ihrem Entschlusse benachrichtigt: sich noch heute, zur Feier des Einzugs ihrer siegreich heimgekehrten Truppen, mit ihrem Sohne, und zugleich ihre Pflegetochter, Dirce, mit ihrem Heerführer, Anuferne, Indiens Besieger, zu vermählen. Imetra beschwört die Königin, ihren Ruhm nicht durch eine solche gesetzwidrige Heirath zu beflecken. Semiramide verweist ihr die Dreistigkeit, sie zur Rede zu stellen, mit dem Bemerken, dass sie nicht aus blosser Liebesleidenschaft, sondern aus Staatsgründen sich mit ihrem Sohn ehelich verbinden wolle, damit die Zügel der Regierung keinem fremden Fürsten in die Hände fallen und die Herrschaft, dank ihrer staatsweisen Blutschande, in der assyrischen Königsfamilie verbleibe. Imetra giebt ihr Nino's muthmaassliche Abneigung gegen eine derartige Heirath zu bedenken. Blosse Schüchternheit, meint Semiramis,

---

sogna confessare, che questa Semiramide per uguaglianga, nobiltà e grandezza de stile e per versificazione vince quasi tutte le tragedie del cinquecento.

1) Aspetta, ombra di Nino, aspetta, ch' io
Ho da fornir quel che tu brami, e intenti ...

die reine „Jugendeselei“ nichts weiter, — und trägt der Imetra auf: Dirce auf ihre Verbindung mit General Anuferne vorzubereiten. Imetra führt der Königin das Unrecht zu Gemüthe: die Tochter einer Freundin, über welche ihr keine Gewalt zustehe, gegen deren Willen zu verheirathen. Die Königin bricht unwillig das Gespräch ab, und befiehlt der Imetra, dem Auftrage nachzukommen. In einem Monolog äussert Semiramide Argwohn wegen dieser Dreistigkeit ihrer Dienerin. Sie werde die Keckheit zu brechen wissen. Alle umbringen, sammt und sonders, sey für sie ein Kinderspass.[1]) Den auftretenden, aus Babylonierinnen bestehenden Coro fragt sie, was ihn herführe? Er komme, versetzt Coro, im Auftrage des Hohenpriesters Beleso, um die Königin nach dem Tempel zu geleiten, wo Opfer zur Feier ihrer und der Dirce Hochzeit gebracht werden sollen. Vorher muss Coro aber den Schlussgesang zum ersten Act singen; ein halbes Dutzend Strophen: fünf zu 16, die sechste zu 8 Versen, und alle ein Gebet enthaltend an Gott Amor: die Liebe von Frevel, insonders von Blutschande, zu bewahren.[2]) Eine Königin, die das ekelhafteste Verbrechen aus Staatsgründen als ihr Majestätsrecht und als Familienstatut verkündet — traun, der würdigste Expositionsact zu einer Tragödie, die von der italienischen Kritik als Mustertragödie empfohlen und angepriesen wird; namentlich als eine in Bezug auf tragischen Styl musterwürdige Tragödie [3]), deren erster Act aus einer einzigen nennenswerthen Scene, aus der zwischen Semiramis und Imetra, besteht, von 14 vollen Seiten mit einem halben Tausend eilfsilbiger Verse, viel zu weitschweifigwässrig für einen so dürftigen, an Gedanken so armseligen Inhalt, der nur auf den Dichter durch die erschreckende Frechheit einer Heldin tragisch zurückwirkt, welche den Incest mit ihrem Sohn als Staatsmaxime proclamirt. Die beiden erwähnten französischen

---

1) — poco la morte
A me parria per tutti.

2) Deh, provedi Signor, provedi e resti
Puro il nome d' amor; 'sgombra gl' incesti. . . .

3) Quel luogo, che tiene l' Edipo (des Anguillara) per l' orditura, la Sofonisba (des Trissino) per l' affetto e l' Oreste (des Rucellai) per la bellezza dei passi, può questa (die Semir. des Manfredi) giustamente pretendere per lo stile. Scip. Maffei. Teatr. Ital. a. a. O.

Semiramis-Tragödien des 18. Jahrh. nehmen doch mindestens so viel Rücksicht auf dramatische Schicklichkeit, dass sie um die beabsichtigte Vermählung den Schleier eines von Seiten der Mutter unwissentlichen Incestes weben. Denn sowohl bei Crebillon wie bei Voltaire ist Ninias, der Sohn der Semiramis, unter einem andern Namen verborgen. Crebillon's Semiramis glaubt einen Agenor, Voltaire's einen Arsace zu heirathen; Beide ohne in dem pseudonymen Jüngling ihren Sohn Ninias zu vermuthen. Uebertraf auch der Hof von Versailles im 18. Jahrh. an Verderbtheit und Sittenlosigkeit die italienischen Höfe des 16. Jahrh. bei weitem; so war doch selbst an jenem Hofe der ästhetische Geschmack geläuterter; so hatte doch das öffentliche Anstandsgefühl an Tact und Delicatesse gewonnen; so war doch die Poetik mindestens, die dramatische insbesondere, decenter geworden. Dieses für dramatischen Anstand geschärftere Feingefühl scheint aber die italienische Kritik auch noch im 18. Jahrh. nicht besessen zu haben, wenn man nach den Lobpreisungen schliessen soll, welche ihre gepriesensten Vertreter, ein Signorelli und Scip. Maffei, der Semiramide des Manfredi spenden.

Der zweite Act macht uns mit der heimlichen Ehe zwischen Nino und Dirce bekannt, und mit den heimlichen Kindern, die bereits aus dieser Ehe entsprossen. Dirce wird von den düstersten Ahnungen geängstigt. Sie fleht fussfällig ihren Gatten, Nino, sich ihrem Entschlusse, zu sterben, nicht zu widersetzen. Ihr Tod allein könne ihn und die Kinder retten.[1]) Nino sucht sie mit der Hoffnung zu beruhigen, dass die Königin, seine Mutter, wenn sie von der unlösbaren Verbindung erfahren, sich darein finden werde. Dirce beruft sich auf ihre fürchterlichen Träume, die hier am Orte, und nicht der Kategorie der stehenden Nachtgesichte dieser tragischen Bühne anheimfallen.[2])

1) In questa guisa a me fia dolce, e cara
La morte, e quinci a te salute scorgo
E vita a' nostri pargoletti figli.

So wurde süss und theuer mir der Tod;
Und dir seh ich nur Heil daraus entspriessen,
Und Leben unsern kleinen Kinderchen.

2) Mille forme d' orror mi mostra, et empie (il sonno)
Si questo cor di tema, e di spavento,

Nino findet ihre Furcht noch grundloser als ihre Phantasmen. Ihr Schicksal sey mit dem seinigen untrennbar verflochten. Er will, dass sie Hoffnung fasse, Trost annehme. Schön erwidert Dirce:

Wenn ich nach meinem Sinne nicht, mein Gatte,
Verzweifeln oder hoffen kann; so kann
Ich doch gehorchen.[1] . . .

Dirce's ahnungsbange Thränen giessen einige Balsamtropfen in die gezerrten Wunden, die Stoff und Behandlung dieser Tragödie versetzten. Die ängstigenden Schauer entspringen aus einer geheimnissvoll düstern, den Unglücklichen noch verborgenen Quelle: aus unbewusster Blutschande: das junge Gattenliebespaar ist Bruder und Schwester, ohne es zu wissen. So grausam und verdammlich ein solches Motiv ist; so könnte es doch durch die

---

Ch' io dormo, e tremo, e mi lamento, e piango.
Tepido sangue, lacerate membra,
Ferri saglienti, precipizio, strage
Ruine, incendj, spaventose larve
Alti muggiti, orribil ombre, e fieri
Sibili, et urli e fremiti, e latrati
Miserandi stridori, e quanto in summa
Esser può di terribile e di brutto
Giù nel inferno, odo nel sonno, e veggio.
. . . .
E vuoi ch' io viva?

Dirce. In tausend Formen ängst'gen mich die Träume,
Und füllen so diess Herz mit Furcht und Schrecken,
Dass ich im Schlafe zittre, klag' und weine.
Von lauem Blut zerstückte Glieder triefend;
Geschliffne Messer, Mord und Abgrundschauder;
Ruinen, Brände, schreckenvolle Larven;
Lautächzend Brüllen, schauerliche Schatten,
Durchdringend wild Gezisch, und heulend Bellen;
Ein kläglich Wimmern — was nur Fürchterliches
Und Scheussliches die Hölle birgt, ich hör'
Und seh's im Traum . . . .
Und willst doch, dass ich lebe? . . .

1) S' io non posso a mio senno, o signor mio,
Sperare, o disperar, posso ubbidire.

Kindesunschuld der Ahnungslosen erschütternd wirken, wenn nicht auch der Zuschauer diese Unkenntniss theilte; wenn er vielmehr, wie z. B. bei Oedipus' Gräuelgeschick, gleich von Anfang herein darum wüsste. Der uns aufgesparte Ueberraschungsschreck ist ein elender Ersatz für das tragische Furchtgefühl, womit wir die Opfer einer solchen unbewusst verbrecherischen Ehe bis zur Katastrophe begleiten würden. So aber lassen Dirce's den Zuschauer nicht im Verhältniss ihrer Stärke motivirte Angstgefühle nur eine stumpfe Wirkung zurück; um so gewisser, als Dirce auch von den Beschlüssen der Königin noch nichts weiss, sich daher nur in allgemeinen, unbestimmten Befürchtungen herumquält. Wesswegen denn auch ihre Beängstigungen eine nur peinliche Rührung erregen können. Eine Tragödie der Blutschande und der grausamsten Gräuel, als peinlich-weinerliches Rührspiel, scheint uns der Gipfel tragischer Abgeschmacktheit. Und diese Färbung eines peinlichen Rührspiels trägt auch der dialogische Styl. Zudem ist in den Scenen kein rechter Fortgang zu spüren. Viele sind ganz müssig; andere wiederholen die Motive. Beispielsweise Sc. 4 dieses Actes, wo Nino seinem Vertrauten, Simandio, die Gemüthslage der Dirce auseinandersetzt, die man hinreichend kennt. Von Simandio erfährt Nino auch die Absicht seiner Mutter, sich mit ihm zu vermählen. Er weist die Zumuthung mit Abscheu zurück. Dieser Abscheu versteht sich aber so von selbst, dass er wirkungslos bleibt; wogegen die nackte Mittheilung eines solchen Antrags dem Zuschauer nur Ekel erregen kann. Zweckmässiger auf einen tragischen Eindruck berechnet erscheint die Absicht des Nino: der Mutter seine eheliche Verbindung mit Dirce zu entdecken. Die gefahrvolle Selbsttäuschung erhält durch den angegebenen Beweggrund zu diesem Entschlusse noch mehr Gewicht:

„Dirce ist ihre Tochter nicht; ich aber bin ihr Sohn.“[1])

Wie ungleich stärker wäre aber die Wirkung, wenn der Zuschauer um das wahre Bewandtniss wüsste. Und wie würde ihn die volle Erkenntniss der Gefahr für den Vertrauensvollen zittern machen Coro wendet sich mit einem rührenden Schlussgebet an den

---

1) Dirce non è sua figlia, io son suo figlio.

Padre eterno, worin er die „tugendhafte Liebe“ der heimlich Vermählten dem Schutze des Allmächtigen empfiehlt.

Semiramide, durch Simandio, der nur zu getreu Nino's Auftrag bestellte, von Allem unterrichtet, tobt und wüthet. Sie will Dirce'n das Herz aus dem Leibe reissen. Eine Semiramis thut das, droht aber nicht damit. Simandio entschuldigt die heimliche Verbindung des Nino und der Dirce, die von Kindheit auf sich geliebt. Dirce habe aus Ehrfurcht vor der Königin einer ehelichen Verbindung mit Nino lange Widerstand geleistet, und nur der leidenschaftlichen Liebe des Nino endlich nachgegeben. Imetra kommt dazu. Semiramide beschuldigt sie des Verrathes und der Begünstigung jener heimlichen Liebe. Imetra werde Dinge erleben, unerhörte, unglaubliche. Der Zornausbruch der Königin sprüht von Seneca's theatralischem Brausefeuer, das aber trotzdem diese Leidenschaft von abstossendster Hässlichkeit nicht weiss brennen kann. Ohne alle Berechtigung, wie diese Leidenschaft ist, kann ihr noch so flammender Ausdruck doch nur als ein falsches, untragisches, frostiges Pathos, im günstigsten Falle, als ein rhetorisches Bravourstück wirken. Oberpriester Beleso, der hinzugetreten, vereinigt seine Vorstellungen mit denen des Simandio: Einer so grossen Königin, einer gottentstammten Herrscherin, zieme grossmüthiges Verzeihen. Zu diesem Gemeinplatz braucht der Oberpriester vier geschlagene Seiten, und eine volle Seite zu der Bemerkung: General Anuferne habe Dirce nie mit Augen gesehen, könne sie daher auch unmöglich lieben. Um ihn loszuwerden, erklärt sich Semiramide bereit, zu verzeihen, und befiehlt, Nino, Dirce und die Kinder herbeizuführen. Die nachträgliche Hochzeitfeier solle noch heute stattfinden, würdig eines solchen Königs. Beleso, hocherfreut, preist die Weisheit dieser Entschliessung. Coro lobjauchzt.

Dirce kommt mit ihren zwei Kindern um mit Nino sich zu der Königin zu begeben. Von schlimmen Vorgefühlen überwältigt, bittet sie weinend die Imetra, sie möchte die Danksagung in ihrem Namen der Königin abstatten. Semiramide tritt ein. Nino bittet reumüthig um Verzeihung, aber nicht ohne Würde. Die Muter fliesst über von gleissnerischer Freude, wie eine Boa Constrictor, die ihr Opfer zwischen den Zähnen hat, von

Geifer, und kann Schwiegertochter und die kleinen Enkelchen nicht genug liebkosen und herzen. Dirce will nicht ihre Schwiegertochter, will nur ihre Sklavin heissen. „Du weinst?“ liebkost die Königsschlange „mit Recht! denn auch die Freude entlocket Thränen.“ Schenkt dem Nino ihren Trauring; einen Familienring, der von Nimrod, dem wilden Jäger, herstammt. Dirce'n beschenkt sie mit einem kostbaren Juwel, aus dem grossen Schatze des Zoroastro. Dem kleinen Nino giebt sie allerlei Schmucksachen, und der kleinen Semiramis ein zauberkräftiges Armband, das ihr alle Herzen gewinnen werde. Nun solle das Hochzeitsfest beginnen mit königlicher Pracht. Sie selbst will Dirce dazu aufs herrlichste herausputzen und schmücken. Von dem Freudengesang, den nun der babylonische Jungfernchor anstimmt, kann man sich einen Begriff machen. Sie flechten Strophen zu myrthengrünen Hochzeitkränzen, wie sie grüner nicht in den hängenden Gärten der Semiramis wuchsen, die erst die Bäume hängen liess, woran die Menschen schweben sollten, damit diese doppelt baumeln. Wovon singen die babylonischen Chorjungfern? Von „Eintracht“ und „Frieden“: Concordia und Pace, und von den Wirkungen dieser ehrenwerthen Gottheiten auf die innere und äussere Welt, auf Staat und Natur; insonders auf Königinnen-Mütter, die, zur Befestigung ihrer Herrschaft, den eigenen Sohn nothzüchtigen, und Schwiegertochter und Enkel zu einem Hachée, einem Prinzenklein, für die Hochzeitstafel zerstückeln, dergleichen nicht jede königliche Küche zu bereiten versteht.

Desto ausführlicher meldet die königliche Kammerfrau, Atirizia, mit Jammern und Wehklagen von dem Enkel- und Schwiegertochter-Fricassée, das mittlerweile Königin Semiramis hergerichtet. Die Erzählung von der Zubereitung der leckern Schüssel füllt mit den darüber von den Betheiligten, von Nino, Coro etc. angestellten Betrachtungen den ganzen vierten Act. Die „perfecte Köchin“, Königin Semiramis, führte Dirce'n in die unterirdischen Räume ihres Sommerpalastes. Dort band sie ihr die Hände rückwärts mit Dirce's eigenem Gürtel, und hing sie, wie einen abgehäuteten Hasen, vorläufig an's Fenster, wo Dirce zusehen musste, wie die Königin ihre Schwiegermutter, und was Dirce freilich noch nicht weiss, wohl aber die Königin, zugleich ihre Mutter, — wie Königin Semiramis zunächst ihre kleine Enkelin, Dirce's und

Nino's Töchterchen, schlachtete. Hierauf entriss sie den kleinen Nino der Atrizia, die zugegen war, und zu der sich das Kind in seiner Angst geflüchtet hatte, und schlachtete auch den Enkel ab. Diess alles schaute Dirce mit an, am Fensterriegel hängend: die Babylonische Mirrha eines Geschwister-Incestes aus Semiramis' „hängenden Gärten." Dirce schaute vom Fenster herab der Abschlachtung ihrer zwei Kinder zu, aber nicht stillschweigend; vielmehr unter einer Fluth von Schmähungen, die sie von oben herab über die Königin ausgoss. Diese, wie eine Tigerin auf sie losstürzend, riss ihr das Kleid von der Brust, und stiess ihr den Dolch ins Herz. Sterbend sprach die Unglückliche den Wunsch aus: Nino möchte sich einer glücklichern Gattin erhalten. — Für diesen Botenbericht verdient der Dichter, nach dem jus talionis des Höllenrichters, in kleine Stücke zerschnitten, von einem der Teufelsköche in einem besondern Höllenkessel gekocht, und von einem der höllischen Hundejungen dem Cerberus als Frass vorgeworfen zu werden. Und die Fürstenhöfe, die an solchen Tragödien Wohlgefallen fanden; und die Kunstrichter, die solchen Tragödien Weihrauch streuten, was verdienen diese? Fürsten, Publicum und Kunstrichter, sie verdienen neben Ezzelino, Uguccione, Castruccio, Cesare Borgia, und was der italienischen Semiramiden mit Bärten und in eisernen Hosen mehr waren, die dergleichen Küchenstücke bei Lebzeiten lieferten, und dafür auch allesammt in Satans Küche als Hofköche angestellt sind — sie verdienen, unter Aufsicht dieser Köche, als deren Affen und Hunde die Bratspiesse für und für zu drehen.

Dass Nino von dem Berichte zum Muttermorde aufgestachelt wird, ist weniger zu verwundern, als der schwächliche Ausdruck seiner matten Wuth. Man denke an Macduff's Schmerz bei der Nachricht von der Ermordung von Frau und Kind durch Macbeth, dessen drei Hexen-Leibköchinnen lange keine solche Teufelsköchinnen waren, wie die Semiramide des Muzio Manfredi.

Nino entfernt sich mit dem festen, vom Oberpriester Beleso, von Simandio und vom Coro vergebens bekämpften Entschlusse, seine Familiengräuel durch einen Muttermord zu sühnen. Zum Beschlusse muss uns noch Coro sein leeres Stroh vordreschen, vom seltsamen Missgeschick, das jeden heimsucht, besonders aber die Könige. Die Dreschkolben über den Strohkopf von Dichter,

der seinen Chor noch eine Klage über das schreckliche, die Könige heimsuchende Missgeschick anstimmen lässt, angesichts einer Königin, die, im Bunde mit ihresgleichen, selbst das schändlichste Missgeschick ist, das die Welt heimsuchen kann, und die Bretter, die sie bedeuten!

> In des Armen Haus herrscht Ruhe;
> Mühsal in den Palästen.[1])

drischt Coro nach dem Tact. Die Ruhe, die erste Bürgerpflicht, unter den Semiramiden der männlichen und weiblichen Herrschteufel, die zähgeduldige Ruhe, die Ruhe um jeden Preis, diese ist es ja eben, die solche Dynastien so eigenwuchsig erzeugt, wie der larnäische Sumpf seine Hyder, und wie der Nilschlamm sein Krokodillengeschlecht, für welches der ägyptische Priester göttliche Ehren vom Volke forderte, und wovon er in seinen Tempeln Exemplare grosszog und mit Menschenfleisch fütterte, — Prachtexemplare von Krokodillen, geschmückt mit Perlenohrringen, kostbaren Halsbändern und Juwelendiademen. — Ruhe! dass dich der Dreschkolben lause!

Erst im fünften Act erfährt Nino durch Imetra, dass die Königin Dirce'n als ihre Tochter bekannte; nicht von ihrem ersten Gatten Mennone, auch nicht von dem zweiten, dem Nino; sondern erzeugt mit einem dritten, dessen Namen die Königin verschwiegen. Nino hat demnach nur in einer halbschwesterlich blutschänderischen Ehe sieben Jahre lang mit Dirce gelebt, die denn aber auch zuletzt sich als ein adulterines Kind ausweist von einem unbekannten Vater! Nach dieser überraschenden Neuigkeit stürzt Nino unaufhaltsam fort, dem Muttermorde entgegen, von dessen Vollbringung auch schon ein Nunzio in der nächsten Scene (Sc. 4) berichtet; aber erst nachdem er Einiges für sich gejammert, dem Style dieser Tragödie gemäss, worin jede eintretende Person vorerst eine Solo-Apostrophe über Schicksal und Menschenloos für sich abmacht. Königin Semiramis, erzählt Nunzio, verfiel nach der Abschlachtung von Kind und Kindeskindern in Wahnsinn, und wurde in diesem Zustande von ihrem Sohn

---

1) Ne le povere case è la quiete
Ne i palazzi i travagli.

Nino mit dem Dolche durchbohrt. Dann brach der Muttermörder in Thränen aus, stürzte nach dem Orte hin, wo die Leichen von Gattin und Kindern lagen, um ihnen die seinige zugesellen. Simandio, der ihm gefolgt war, wollte ihm das Schwert entreissen. Hier bricht der Bote seinen Bericht ab, angeblich weil er vor Schmerz sich hätte entfernen müssen, und daher den weitern Verlauf nicht kenne; in Wahrheit aber, um Fortsetzung und Schluss dem Simandio zu überlassen, der auch sogleich erscheint, und den abgerissenen Faden aufnimmt, nach seinem Privatweheruf natürlich über Assyrien und Mesopotamien. Laut Fortsetzung und Schluss erstach sich Nino an den Leichen von Frau und Kindern mit einem Dolche, nach einer Klagerede über Schwestergattenliebe, die in der Wiedererzählung ihre guten vier Seiten dauert, nicht einen Vers weniger. Simandio zog noch dem Sterbenden den Dolch aus der Brust mit der flehentlichen Bitte, sein Leben zu schonen. Da der Todte nichts davon hören will, richtet nun Simandio die Bitte an sich selbst: Er würde dem Freunde unverzüglich nachfolgen, wenn ihn die Furcht nicht im Zaum hielte; die Furcht vor einem unverantwortlichen Selbstmorde für nichts und wieder nichts.[1]) Als Thorschluss folgt noch ein Chorschluss in Gestalt eines Sonettes, das alle Glücksgüter, wonach die Menschen jagen, an ihre Adresse, an den Fürsten der Hölle (Regnator d' Averno) zurückschickt, der sie als Köder den Menschen zuwerfe.

Derselbe Muzio Manfredi führt dieselbe Semiramis als idyllische Heldin in einem Schäferspiel ein, betitelt: Semiramis Boscareccia[2]), dessen Inhalt die Vermählung der Semiramis mit Mennone bildet, welcher sie aus Räubers Händen befreit. Semiramis' Mutter, die Nymphe Dirce, die sich ihrer Schönheit gegen Venus überhoben, büsste den Frevel dadurch ab, dass sie sich von einem unbekannten Jüngling schwängern liess, infolge

1) — se 'l timore
Non mi frenasse di perpetuo biasmo,
Ch' altri diria, ch' in me voltato oprasse etc.

2) Vor der Tragedia Semiramide geschrieben, wie aus dem Schluss-Sonett der Sem. Boscar. erhellt. Im Druck erschien Manfredi's Trag. Semir. Bergamo 1593. 4., zugleich mit der Semir. Boscareccia, bei Cosimo Ventura, in Einem Bande.

dessen sie die Semiramis gebar, die sie aussetzte und Venus von ihren Tauben ernähren liess, woher auch der Name Semiramis, der assyrisch „Taube" bedeutet — Calderon's „Tochter der Luft." Die sanfte, fromme Taube, die liebe Unschuld selbst. In der Pastorale Semiramis Boscareccia, zu deutsch also „Waldtaube", erscheint zuletzt die Mutter der Semiramis, die Nymphe Dirce, ausgesöhnt mit Venus, und giebt sich ihrer Tochter als ihre Mutter zu erkennen, und nebenbei auch als die Schutzgöttin von Assyrien, dank sey es dem Jupiter, der sie nach ihrem, wegen Semiramis' Geburt, ausgeführten Verzweiflungssprung in den Teich, in einen Fisch verwandelte. Semiramis freut sich über den Mutterfisch wie ein Stint, und schliesst sich mit Mennone dem epithalamischen Ballo an, womit das Fisch-Taubenspiel, das weder Fisch noch Fleisch ist, endet.

Nun aber die letzte Gräuel- und Skandal-Tragödie der Cinquecentisten:

La Dalida,

von der äussersten Spitze dieser Blut- und Schandtragik hinuntergestürzt, als Bock Jezazel des ganzen Geschlechtes: wie dieser von der Felsklippe in der Wüste als Schuldopfer für das Gesammtvolk hinuntergestossene Sündenbock, mit den Freveln und Missethaten des gesammten Gelichters himmelanstinkender Tragödien auf ihrem fluchgeweihten Haupte! Der Verfasser der Dalida ist

Luigi Groto,

„Der Blinde von Hadria", von seinen Commedie her uns wohlbekannt[1]), welche, gleich so vielen anderen seiner Zeitgenossen, als ewige Schandsäulen der Unzuchtskomik obeliskenhoch emporragen; wie eine zahlreiche Tragödiengruppe jenes Jahrhunderts als pyramidale Königsgräber fürstlicher Gräuelthaten und Inceste dem Abscheu der Zeiten trotzen. Commedie und Tragedie, sie theilen sich gewissermaassen in die zwei Grundlaster der Dynastie jener Zeiten: thierische Wollust und viehische Grausamkeit. Ein Giov. Maria Galeazzo Visconti, ein Galeazzo Maria Sforza, ein Ferrante, König von Neapel, Mischlings-Ungeheuer von Bock und Tiger,

---

1) Gesch. d. Dram. IV. S. 826 ff.

von Mord- und Wollust-Teufeln des 15. Jahrh., konnten allein schon in die Commedie und Tragedie des 16. Jahrh. ihre zwiefache höllische Thierbrunst schnauben, die den literarisch-vermenschlichten Anschein, den sie in diesen Producten gewann, einzig dem poetischen Genie auserlesener Kunstgeister und der eifrigen Pflege classischer Bildung an einigen ruhmwürdigeren Höfen, wie die von Urbino, Savoyen, Mantua und Ferrara, verdankte. Das 16. Jahrh. schien überhaupt, im Guten wie im Schlechten, in der Literatur wie in der Politik, in Absicht auf Welthandel und Entdeckungen, einestheils zum Gestalter, Formgeber und kunstreichen Vollender des geschichtlichen Rohstoffs, der literarischen, artistischen und culturlichen Vermächtnisse des 15. Jahrh.; anderntheils zum Vergeuder, Verwüster und Verprasser derselben berufen. So versuchten in den zwei ersten Decennien des 16. Jahrh. die Päpste Julius II. und Leo X. die von Italien unablässig erstrebte, gegen Ende des 15. Jahrh. im infamsten Nepotismus, als Caesar Borgia, verkörperte oder verteufelte, zum ruchlosesten Kunstsystem einer Politik des Umgarnungsraubes ausgesprochene Einheitsidee zu verwirklichen: Julius II., der kriegerischste aller Päpste: durch geistliche und weltliche Waffengewalt, indem er die Hauptmitbewerber um die Herrschaft über Italien, den Kaiser Maximilian I. und Ludwig XII. von Frankreich, in ein Bündniss gegen die aristokratische Republik Venedig, in welcher dazumal der Schwerpunkt jener Herrschaft lag, mit dem geheimen Vorbehalte vereinigte: nach Schwächung der Venezianer, im Bunde mit diesen, und die zu Ruthenbündeln aufgelöste Ligue von Cambray als „heilige Union“[1]) in der Hand, zunächst den König von Frankreich Ludwig XII., aus dem Tempel zu jagen, wie Rafael's Engel auf dem Wandgemälde im Vatican mit der feurigen Geissel den Heliodor. Und Leo X. glaubte, dem Charakter seiner Ränkesucht und Ueppigkeit gemäss, die

1) So nannte Papst Julius II. das von ihm mit Heinrich VIII., König von England, Ferdinand dem Katholischen und den Venezianern geschlossene Bündniss, das gegen die, der Ligue von Cambray treu gebliebenen Bundesfürsten (Kaiser Maximilian I., Ludwig XII. und Herzog von Ferrara), gerichtet war. (Bembo, Hist. Venet. t. XII. p. 241. Guicciard. l. X. 56. Danina, Revol. l. XX. c. 2.)

Verwirklichung jener oberherrschaftlichen Einheitsidee, als es mit Intrigue nicht gelang, durch das Blendwerk Fürsten- und Völker-aussaugender Kunstherrlichkeit im Nutzen der kirchlichen Obergewalt, zu erreichen. So sehen wir ferner die, infolge der Eroberung von Konstantinopel durch die Türken (1453), an die Küsten von Italien verschlagenen Trümmer des griechischen Schriftthums, im 16. Jahrh. zu einer Neugestaltung des classischen Styls sich gleichsam amphionisch ordnen und aufbauen. Sehen wir die grösste Erfindung nicht blos des 15. Jahrh., die grösste aller Zeiten: die Buchdruckerkunst, zu wahrhaft eigentlicher Kunst im 16. Jahrh. in den Officinen der Venetianischen Buchdruckerfamilie der Manuzzi (Manutius Aldus, Paulus und Aldus M.) sich entfalten. Sehen aber auch die nächstgrösste Entdeckung des 15. Jahrh., das, gleich dem Sonnenball, Welten auswarf, — sehen Columbus' grosses Vermächtniss aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrh. im 16. von dem wüstesten aller Weltreichserben, von Philipp II., verprassen, der das Welterbe in Rauch aufgehen liess, in den Rauch seiner Scheiterhaufen, die noch fortbrannten, als die Sonne längst in seinen Staaten untergegangen war. Und was blieb von Columbus' Welterbschaftsmasse dem 16. Jahrh.? Zunächst das unverlierbarste, das unveräusserlichste Erbstück, das Fideicommiss der neuen Welt: das Pestgift, das die alte verheerte; das aber gleichwohl — so tief war der Kunstgeist der Renaissance dem 16. Jahrh. eingeimpft — seinen classischen Kunstdichter in Luigi Groto's Landsmann, in Girolamo Fracastoro[1]) fand, dessen in der alten und neuen Welt berühmtes, ob dem classischen Latein, ob der Formvollendung und der dichterischen Behandlung gleich sehr bewundertes Poem [2]), in Betracht des schmutzigen Inhalts in classisch kunstgerechter Form, das didaktische Spiegelbild gleichsam der Literatur der Cinquecentisten, ihrer dramatischen Erzeugnisse namentlich, der neuesten Commedie und Tragedie, darstellt, die des Luigi Groto, die Mehrzahl mindestens, worunter die Dalida, nicht ausgeschlossen. Mit dem Unterschiede freilich, dass die Verfasser dieser Commedie und Tragedie ein zuchtlos frivoles Wohlgefallen an dem schmutzig-gräulichen Inhalt derselben kund-

1) Geb. zu Verona 1484. — 2) Syphilis s. morbus gallicus. Veron. 1530.

gaben und mit ihrer ästhetischen Lustseuche auch ihr Publicum ansteckten und verpesteten; während Fracastoro, als Arzt und Naturforscher, das wissenschaftliche Interesse für den garstigen Stoff durch die poetische Einkleidung erhöhte.

In der 1572 datirten Widmung seiner Dalida an Signora Alessandra Volta nennt Groto diese Tragedia die Erstgeborene seiner frühesten Jugend.[1]) Unter den weiterhin, aufgezählten jüngern Schwestern[2]) derselben ist die schon besprochene Pastorale 'Calisto' die letzte. Diese, wie angegeben[3]), wurde bereits 1561 gespielt, wo Groto zwanzig Jahre alt war. Seine erste in frühester Jugendzeit geschriebene Tragedia: Dalida, fiele demnach in das fünfte Decennium des Jahrhunderts, und da ihr, vor der Calisto, noch drei andere folgten, ziemlich weit in dasselbe zurück. Die Zeitbestimmung hat für uns wegen der dritten Tragedia nach Groto's Aufzählung, wegen der Hadriana, einige Wichtigkeit, welche den Stoff von Romeo und Julia behandelt, und, nach Obigem, auch bereits im fünften Jahrzehnt gedichtet seyn musste. Nun spricht Arthur Brooke im Vorwort zu seinem 1562 gedruckten Poem „Romeus and Juliet", das bekanntlich als Hauptquelle zu Shakspeare's Romeo und Julia betrachtet wird, von einem „guten Theaterstück" (a good play), welches er letzthin (lately) habe spielen sehen, und das denselben Gegenstand, nämlich Romeo und Julia, behandelt, und weit besser, wie sich Brooke ausdrückt, als er es vermöchte.[4]) Hieraus folgert Collier[5]), dass Shakspeare dieses ältere, schon vor 1562 in London gespielte, die Geschichte von Romeo und Julia behandelnde Stück benutzt haben könne. Wir aber glauben aus den beiden Daten, aus der Zeitangabe von Brooke und aus der von Groto die Möglichkeit folgern zu dürfen, dass jenes ältere, für die Literatur leider verschwundene englische Stück eine Nachbildung von Groto's Hadriana gewesen seyn konnte, die der Verfasser des-

1) In su le porte della mia fanciullezza produssi una figlia, a cui — posi nome Dalida. Gedruckt erschien sie Ven. 1583. — 2) La Ginevra, la Hadriana, la Isabella e la Calisto. — 3) Bd. IV. S. 819. — 4) „I saw the same argument lately set foorth on stage with more commandation then I can looke for, being there much bether set forth then I have, or can dooe." — 5) Shaksp. Libr. Introd. p. VII. Hist. of Engl. Dram. Poetry etc. II. 416.

selben durch die schon erwähnte italienische Schauspielergesellschaft, welche zu Brooke's Zeit, in den ersten Regierungsjahren der Königin Elisabeth, gerade den meisten Zuspruch in London hatte[1]), als Manuscript gekannt haben mochte. Shakspeare dürfte demnach Groto's Hadriana jedenfalls aus zweiter Hand benutzt haben können. Da aber diese Folgerung nur auf der Hypothese beruht: jenes ältere englische, verschwundene Stück könnte eine Nachahmung von Groto's Hadriana gewesen seyn; so werden wir schon an der bündigern, aus einigen überraschenden Anklängen in Shakspeare's Romeo und Julia gezogenen Folgerung festhalten müssen: dass Shakspeare Groto's 1586 im Druck erschienene Hadriana aus erster Hand, im Original, gekannt habe. Wo nicht gar das von Brooke belobte Romeo und Julia-Stück die Hadriana selber war, die Brooke von italienischen Schauspielern in ihre Landessprache darstellen sah. Eine Annahme, die mit Brooke's Worten: „Ich sah dasselbe Argument (the same argument) auf der Bühne aufführen“ (set foorth on stage) recht gut vereinbar scheint. Um der Hadriana willen, die sogleich in unsere Besprechung einrücken soll, mag ihrer ältesten Schwester, Dalida, sey's auch blos des Absticbes wegen, nur so viel Aufmerksamkeit geschenkt werden, als einer merkwürdigen Monstrosität zu Theil wird; als man z. B. der Pastrana zu ihrer Zeit gönnte.

Dalida ist die heimliche Concubine von Candaule, König von Baktrien, die er nebst ihren zwei mit ihm erzeugten Kindern in ein festes Schloss hatte bringen lassen, um das ehebrecherische Verhältniss seiner Gemahlin, der Königin Berenice, zu entziehen. Um den Aufenthalt der Dalida weiss Niemand als des Königs Geheimschreiber, Besso, schlechtweg Secretario genannt, der die Bestellungen zwischen Beiden zu besorgen hat. Dieser Besso fasst eine geheime Leidenschaft für die Königin Berenice, die er durch den Preis des Verrathes des zwischen dem König und der Dalida bestehenden Verhältnisses zu gewinnen hofft. Die Hoffnung täuscht ihn nicht. Die Königin erkauft die Auslieferung der Ehebrecherin und ihrer zwei Kinder mit dem Ehebruch. Sie wird die Maitresse des Secretario, um

1) Gesch. d. Dram IV. S. 560.

sich an der Maitresse ihres Gemahls zu rächen. Solcher Handel ist nach der Frauenpsychologie gang und gäbe. Eifersuchtsrache wirft, um die Wollust der Befriedigung, die Frauenehre mit Wonne als Köder hin und diese Befriedigung ist ihr das süsseste Ersatzgefühl für die der Liebe. So natürlich aber die Preisgebung der Königin ist, so unnatürlich ist ihre Rache; das Bestialische derselben müsste denn für das Natürliche einstehn. Die scheusslichen Grausamkeiten, die Manfredi's Semiramis an Dirce und deren Kindern beging, könnten nur die Präludien zu den kanibalischen Schlächtereien der Königin Berenice scheinen, wenn Groto's Dalida nicht das Altersvorrecht in Anspruch nähme. Manfredi's Nino verspeist doch wenigstens nicht Frau und Kinder, wie Groto's König Candaule, dem Königin Berenice seine Beischläferin sammt Kindern als Geburtstagsschüssel vorsetzt: zum Dessert vergiften sich König und Königin noch gegenseitig. Den Secretario hat die Folter und der Dolch des Königs Candaule bereits im dritten Act zum stillen Mann gemacht.

Die drollig-grässlichste Rolle aber spielt bei diesem allgemeinen Festschlachten für die königlich baktrische Hofküche zu Königs Geburtstag der moralische Urheber dieser tragischen Metzelsuppe: der Schatten des Moleonte. Dieser Schatten, als er noch im Fleische wandelte, war der leibliche Onkel des Candaule, zu dessen Vormund er von seinem Bruder, dem verstorbenen König, Vater des Candaule, bestellt worden. Candaule, der Vormundschaft überdrüssig, machte mit dem Onkel keine Umstände. Nachdem ihn Candaule durch Meuchelmord beiseite geschafft, war sein erster Regierungsact die Entehrung der Dalida, der Tochter seines Onkels Moleonte, im Wege des Ehebruchs, da Candaule bereits mit Berenice vermählt war. Nun kommt Onkel Moleonte als Schatten aus der Unterwelt mit seinem Begleiter, dem Tod, oder Begleiterin, Morte, welche Onkel Schatten, nachdem er ihr die eben mitgetheilte Vorgeschichte zur Tragödie erzählt, auffordert, die Eifersucht (Gelosia) unverzüglich herzuholen, um mit deren Hülfe sich an Candaule, Tochter und Kindern zu rächen. In der vierten Scene Act II. umarmt Eifersucht die Königin Berenice, und hängt ihr einen Edelstein um die Brust, der sie sogleich zur Eifersuchtswuth, in Gegenwart des anwesenden Secretario, entflammt, welcher ihr unmittelbar vor-

her die geheime Liebschaft des Königs mit der Dalida entdeckt hatte. Die zur Medea entbrannte Königin ruft, wie die kolchische Zauberin, alle höllischen Mächte auf und speit Feuer und Flamme. Feuer und Flamme sind Wasser auf die Mühle des heimlich in die Königin verliebten Secretario. Er rathet ihr Gleiches mit Gleichem zu vergelten; erbietet sich, ihr die Dalida mit den Kindern auszuliefern, wenn die Königin sich für ihn bei einer jungen Dame an ihrem Hofe, die er leidenschaftlich liebe, verwenden wolle, so dass die Geliebte ihn erhöre. Die Königin fragt nach dem Namen der Schönen, und schwört, dass dieselbe noch im Verlaufe des Tages ihm zu Willen seyn soll. Da zieht der Secretär das Handspiegelchen aus Benedix' „Porträt der Geliebten" aus der Tasche, und hält es der Königin vor Augen. Mit dem Porträt im Taschenspiegel hat er die Königin selbst in der Tasche. Der Handel ist geschlossen. Was soll aber aus mir Aermsten werden, fragt Secretario, wenn der König das Nest leer findet? Worauf die Königin:

> Ist nur erstickt erst der verhasste Unhold
> (der König nämlich)
> Soll dein das Reich seyn und die Königin,
> Wirst König du von Bactra und mein Gatte.[1])

Für einen Secretär mit einem Taschenspiegel als Brautschatz ein hübsches Cadeau im Handumdrehen. Secretario geht die Tauschwaare, Dalida nebst den zwei Kindern herbeiholen. Die Königin hält einen Monolog, dessen Schlussapostrophe an die des Monologs der Lady Macbeth (I. Sc. 5.) erinnert:

> Beren. Erschlaff' nicht, Wuth! Entfesselt stürm' und woge!
> Schwill an; sprüh Funken, glüh' und lodere!
> Hier meine Brust! sie öffnet dir mein Herz.
> Vermiss der grössten That dich, Berenice!
> Erschrick vor keinem Wagniss, keinem Frevel.
> Vertrocknet Augen! Rüstet euch, ihr Hände!

---

1) Spento che fia l' abominato mostro,
Io ti farò ceder la moglie, e 'l regno,
E sarai Re di Battro e mio marito.

Verdracht, verripert und versteinert euch;
Beherrscht nur und beseelt von Grimm und Rache![1])

Lady Macbeth.

— „Kommt, Geister, die ihr lauscht
Auf Mordgedanken, und entweibt mich hier;
Füllt mich vom Wirbel bis zur Zeh', randvoll,
Mit wilder Grausamkeit! verdickt mein Blut;
Sperrt jeden Weg und Eingang dem Erbarmen,
Dass kein anklopfend Mahnen der Natur
Den grimmen Vorsatz lähmt; noch friedlich hemmt
Vom Mord die Hand! Kommt an die Weibesbrust,
Trinkt Galle statt der Milch, ihr Morddämonen" u. s. w.

Das klingt freilich gegen Berenice's Wuthächzen, wie Tigergebrüll neben Schakalgeheul. Aber Berenice's „Hier meine Brust!" und des Macbeth: „Kommt an die Weiberbrust"; Berenice's „Verdrachet" euch ihr Hände, und des Macbeth „entweibt mich hier" (unwife me), gestattet doch die Vermuthung: Shakspeare könnte den Monolog der Berenice eines Blickes gewürdigt haben. Beiläufig bemerkt, müssen wir, was tragischen Styl und Leidenschaftsausdruck betrifft, selbst diese Dalida-Tragödie, bei allen ihren Ausschweifungen und Kanibalismen, hoch über die Semiramis des Manfredi stellen; mögen die italienischen Kunstrichter für letztere noch so viele Lanzen brechen. Wir möchten sogar auf Grund dieser Dalida, und mehr noch mit Rücksicht der alsbald an die Reihe kommenden „Hadriana", den Ausspruch wagen, dass unser „Blinder von Hadria" in Talent, Ursprünglichkeit und Beruf für die Tragödie sämmtliche italienische Tragiker seiner Zeit überflügelte; wie er, in Bezug auf Begabung für die lupanarische Komödie, sich den ersten Vertretern derselben im 16. Jahrh. anschliessen darf. Wenn die italienische Kritik, Literatur- und

---

1) Furor non allentar, discorri, cresci,
Multiplica sfavilla, bolli, avampa!
Ecco ch' io t' apro il petto et offro il core.
Tu Berenice, ogni gran prova ardisci,
Nè scelerata impresa ti spaventi
Mei occhi asciutti, man mie siate audaci.
Inviperate, indragate, impetrate,
Non vi volga, nè regga altro che l' ira. Atto II. Sc. 5.

Theatergeschichte dem Luigi Groto diese ihm gebührende Stelle, namentlich was die Tragödie betrifft, nicht einräumt; so dürfte der Grund hievon darin liegen, weil jene Literarhistoriker und Kritiker Groto's Stücke, seine Tragödien insbesondere, über die wir nichts als die allgemeinsten Angaben bei ihnen finden, nur dem Namen nach kannten. An genauer und gründlicher Kenntniss der italienischen dramatischen Literatur des 16. Jahrh. übertraf diese Literatoren insgesammt unzweifelhaft: Shakspeare.

Wir begnügen uns, die Hauptscenen der noch folgenden drei Acte anzudeuten. III. Sc. 1, in welcher der unaussterbliche Hof-Biedermann dieser Tragödien, der Consigliere, dem König Candaule, wegen der beabsichtigten Verstossung der Königin, das Gewissen schärft. III. Sc. 3, wo Dalida mit ihren zwei Kindern vom Secretario der Königin Berenice zugeführt wird, nachdem sich Dalida ihres Tragödientraums erledigt. Diese Scene ist das unstreitige Vorbild zu Manfredi's ganz ähnlicher Scene zwischen Dirce mit ihren zwei Kindern und Königin Semiramis, deren Verhalten dabei augenfällig zeigt, dass sie ihr Musterbild: die Königin Berenice, gründlich studirt hat. III. Sc. 6, von nicht weniger als 11 vollzähligen Seiten, worauf der patentirte Hofgewissensrath, der Consigliere, dem König Candaule, der ihm von dem verbrecherischen, dem König durch die Amme verrathenen Verhältniss zwischen der Königin und dem Secretario erzählte, auseinandersetzt und mit Beispielen aus der Mythologie und Geschichte belegt: dass unter solchen Umständen für einen König das Geziemendste sey: seine Hörner mit stiller Würde zu tragen. König Candaule findet den Rath vortrefflich, wenn nur sein Ehebrecher kein so lumpiges Subject wäre, sondern ein Ehebrecher von Stande, von Geburt und Adel. So möchte der König — retorquirt Consigliere mit einem zwingenden Syllogismus, den die Logik den „gehörnten" nennt (Syllogismus Cornutus) — möchte der König auf gerichtliche Scheidung beim Staatsrath antragen, da Ehebruch nach dem Landrecht ein ausreichender Scheidungsgrund. Dem König will das Schaustellen seiner Hörner vor dem versammelten Reichsrath noch weniger gefallen, als des Consigliere erster Rath: dieselben, wohlverschlossen im Futeral der stillen Würde, auf dem Haupte einherzutragen, wie die attischen Jungfrauen, am Feste der Brau-

ronischen Diana, das heilige Kistchen mit dem „Geheimen." Die 14 Seiten Rath würden Gefahr laufen, in die Brüche zu gerathen, käme der vom Geheimschreiber zum geheimen Ehebrecher beförderte Secretario dem Könige nicht auf halbem Wege mit einem von diesem belauschten Monolog entgegeh, worin der Secretär über sein Liebesglück laut aufjauchzt. Dem Monolog des Secretärs biegt der König mit dem seinigen ein Paroli, worin er sich fünferlei vornimmt: Erstens: dem Secretär auf der Folter das Geständniss abzupressen, ob er der Königin Dalida's Aufenthalt verrathen. Zweitens: die Königin beim Geburtstagsschmaus, wozu er so eben die Einladung erhalten, mit einem Kranze von vergifteten Rosen, deren Blätter in ihren Trinkbecher fallen sollen, zu vergeben. Drittens: sich gegen seine Vergiftung durch die Königin mittelst eines auf die Tafel gesetzten Hornes vom Wunderthier, Einhorn, homöopathisch zu schützen; einem bewährtern Präservativ gegen Vergiftung, als beide Hörner vom Wunderthier Zweihorn. Viertens: Nach der Vergiftung der Königin, bevor sie den Geist aufgiebt, das blutige Haupt ihres Buhlen, des Secretario, zu guterletzt ihr noch vorhalten zu lassen, und gleich hinterher fünftens mit Dalida, als Königin, zu Bette zu gehen.

Act IV. Sc. 1 enthält den Bericht des Boten (Messo) an den baktrianischen Frauen-Choro, der natürlich auch in dieser Tragedia das fünfte Rad von Act zu Act wälzt — den Bericht über die Ermordung der Dalida und ihrer Kinder durch Königin Berenice. In Bezug auf diese Abschlachtung verweisen wir auf den entsprechenden Botenbericht in Manfredi's Semiramide, der nur eine blasse Copie von diesem. Doch zeichnet ausserdem die Berichterstattung, in der Dalida, als merkwürdiger Zwischenfall, die Erscheinung von Onkel Moleonte's Schatten aus, welcher dem Boden entstiegen, allgemeines Entsetzen unter Choro und Boten durch die Ansprache verbreitet: Kinderchen, fürchtet euch nicht, ich komme blos, um die Erzählung mit anzuhören, mich königlich darüber zu freuen und mich dabei zu schütteln vor Vergnügen.[1])

---

1) Non prendete di me spavento, o donne ...
. . . . Sto qui fuori
Ad ascoltarti e — al suo martir giovisco.

Claus Zettel's Eselsschatten-Uronkel! Wie Shakspeare gelacht haben mag, als er das las! Der Act schliesst mit dem vollständigen Triumph der Königin Berenice, die den zum Geburtstagsschmaus erschienenen König zur Tafel führt. Er folgt, beruhigt wegen Dalida, da sein Secretario auf der Folter nichts gestanden, vielmehr seinen Kopf dafür einsetzte, dass die Königin vom Aufenthalte der Dalida nichts erfahren. Der Kopf wird es der Königin ins Gesicht sagen. Diese Begegnung der beiden Gatten in solchem Augenblick, und dass die Königin ihren sie freundlich begrüssenden Gemahl traulich zu Tische führt, scheint uns ein genialischer Zug von grosser Theaterwirkung.

Von der Tafel zurück führt den König der fünfte Act in folgendem Zustande: vergiftet; mit Maitresse und Kindern im Magen; je einen ihrer Köpfe in jeder Hand; den dritten Kopf wahrscheinlich mit den Zähnen hereintragend. Was sie mit den andern Gliedern angestellt? fragt Candaule die Königin. „Welchem Wolfe, Geier oder Hunde sie dieselben vorgeworfen?"

Berenice. Ist denn ihr würd'ges Grabmal nicht dein Bauch?[1])

Candaule höhnt zurück: Sie möge nicht hoffen, mit ihrem Buhlen ungestraft zu leben, und zählt ihr die Stücke vor, die er dem Geheimschreiber gliedweis ausgerissen. Die Königin geht stumm ab. König theilt dem Consigliere mit, er sey vergiftet und bittet ihn, die drei Köpfe mit ihm zusammen zu begraben. Darauf stimmt er eine zehn Seiten lange Wehklage über die drei Köpfe an. Darunter Züge, die Andronicus' Jammer über Lavinia's Verstümmelung blutverwandt scheinen; aber auch Brocken, wie dem Thyestes des Seneca aus dem Munde genommen: der Jammer z. B. über das Loos der Kinder, welche vor der Geburt im Leibe der Mutter zubrachten, und nun dem seinigen Kindesnöthen verursachen, in Gestalt von Vergiftungszufällen und Todesübligkeiten. Consigliere besprengt ihn auch schon mit Wasser. Candaule stirbt ihm aber unter den Händen. Dagegen weiss Consigliere keinen andern Rath, als Betrachtungen über das Schicksal der Mächtigen anzustellen, denen solche Tragödien-

1) Non è degno sepolcro il ventre tuo?

dichter beschieden sind. Im besten Zuge werden die Betrachtungen von erneuten Wehklagen aus dem Palaste her überhallt, welche ein Hoffräulein, eine Damigella, anstimmt, die den Tod der Königin dem Choro meldet mit allen Schaudersymptomen der Vergiftung: Aufschwellen der Augen, des Leibes, Blau- und Schwarzfärbung u. dgl. m.[1]) In diesem Zustande eilte die Königin hinab ins Verliess, wo sie Dalida und deren Kinder zerstückelt hatte, ergreift das noch blutige Messer, und zerfleischt sich selbst damit zu einem Ragoût à la Reine.[2]) Damigella schliesst den interessanten Bericht mit der Versicherung: sie habe den Tod (la Morte) in leibhafter Gestalt, und noch eine andere Frauengestalt (Gelosia) an die sterbende Königin herantreten und sie zu dieser Selbstverstümmelung anreizen sehen. Das aber sah Damigella nicht, wie vergnügt Schatten-Onkel Moleonte sich hinter den beiden Gespenstern die Hände rieb.

Als Reflex einer, trotz aller classischen Kunst und ästhetischen Schule tiefeingewurzelten Barbarei jener Zeiten, bleibt die Tragedia des 16. Jahrh., die in Groto's jugendlichem, aber, seinem eigenen Geständniss zufolge, kunsteifrig und wiederholt ausgeglätteten und gefeilten Jugendwerke, in der Dalida, den Gipfel ihrer Gräuelskandale erreicht — bleibt die Tragedia der Cinquecentisten gleichwohl eine der merkwürdigsten culturgeschichtlichen Erscheinungen. Wie die Commedia jener Epoche als chirurgischer Sondirspiegel (speculum c — und a —) für die Zerstörungen dient, welche die von Fracastoro in so elegantem Latein besungene Zeitkrankheit, aufs sittliche Leben übertragen, in den Organen der damaligen Gesellschaft angerichtet. Das culturgeschichtlich merkwürdigste Phänomen bleibt aber diess: dass aus jenen zwei vergifteten Brüsten Shakspeare's Genie den plastischen Verjüngungssaft, die Bildungsstoffe zur einzig wirklichen Renaissance, zur Neugestaltung der dramatischen Kunst, einsog.

---

1) — a poco, a poco
Se le gonfiavan gli occhi etc.

2) — e cominciò col ferro
A lacerarsi —
Squarciandosi le membra ad uno, ad uno . . .

La Hadriana.

So benamset Groto die Heldin seiner Romeo-Julia-Tragödie, nach seiner Vaterstadt, Hadria, wie er selbst, in der Widmung an Paolo Tiepolo, Procurator von S. Marco, bemerkt.[1]) Im Prologo an seine Landsleute will er auch die „Geschichte“ zu seiner Tragödienfabel aus vaterländischen Urkunden geschöpft haben.[2]) Theilweise, hin und wieder wörtliche, Uebereinstimmung mit Luigi da Porto's Novelle „Giulietta“ macht es wahrscheinlich, dass jene Duri marmi, jene Hadrianischen Steintafeln, worauf Groto die heimische Geschichte zu seiner Romeo-Julia-Tragedia eingegraben fand, nicht härter gewesen, als das Papier, worauf Luigi da Porto's Novelle „Giulietta“ zuerst in Venedig bei Bendomini 1535 gedruckt erschien.[3]) Luigi da Porto's „Giulietta“ gilt für die Grundquelle, woraus die folgenden Bearbeiter

---

1) Intitolato Hadriana, parte della Principessa introdottavi parte dalla mia patria. Die Dedication trägt das Datum Hadria 29. Nov. 1578. Erste Druckausgabe 1586. (La Hadriana, tragedia nova di L. Groto, Cieco d' Hadria. Venet. Fabio et Agostin Zopini, fratelli 1586. 12. Vgl. Soleine t. IV. p. 54. Die uns vorliegt ist von 1626. Ven. per il Spineda.

2) La cui historia, scritta in duri marmi
Trovò l' autor . . .

3) Luigi da Porto, geb. 1485 zu Vicenza, starb daselbst 1529, im Alter von 44 Jahren, an den Folgen einer Wunde, die er in einem Gefecht gegen die Kaiserlichen im Friaulischen erhalten. Die einzige Novelle, die von Luigi da Porto zurückblieb, die „Giulietta“, war, wie aus einem Briefe des Bembo an L. da Porto hervorgeht (aus Padua datirt 9. Juni 1524), bereits 1524 geschrieben. Zufolge eines Briefes des Bembo (1531) an Bernardino da Porto, Bruder von Luigi, hatte dieser mehrere Bände von Schriftwerken als Manuscript hinterlassen, worunter auch verschiedene Novellen. Luigi da Porto's literarischer Nachlass erschien 1539 (Venez. bei Franc. Marcolini) in Einem Bändchen, worin sich ausser der einzigen Novelle, „Giulietta“, eine Reihe „historischer Briefe“ (Lettere storiche) über die Zeitgeschichte, und einige lyrische Poesien (59 Sonette und 15 Madrigale) befinden. Das Werkchen ist von Verleger und Drucker dem Pietro Bembo gewidmet, damals bereits Cardinal. (Vgl. Giulietta e Romeo. Novella storica di Luigi da Porto di Vicenza. Ediz. XVII etc. per cura di Alessandro Torre. Pisa 1831. Vita di Luigi da Porto p. 7. Nach einem von Conte Girolamo da Porto, Verwandten des Luigi, verfassten und in Vicenza 1731 erschienenen Lebensabriss: „Viterella“, wie es Aless. Torre nennt.)

dieses Stoffes geschöpft hätten: Matteo Bandello zunächst, der in seinem Widmungsbriefe an Girol. Fracastoro die Geschichte in den Bädern von Caldiero zuerst will haben erzählen hören; was aber, nach Torri's aus Bandello's Briefe selbst gefolgerter Zeitberechnung erst vier Jahre nachdem L. da Porto's Giulietta geschrieben war, der Fall seyn konnte.[1]) Dunlop zufolge[2]) hätte jedoch Luigi da Porto selbst den Fabelstoff seiner Giulietta der 33. Novelle[3]) des Massuccio di Salerno entlehnt, der um 1470 blühte, und nur den Schluss verändert, welcher bei Massuccio mit der Hinrichtung des verbannten und auf die Nachricht von dem vermeinten Tode seiner heimlichen Gattin (Giannozza-Julia) in seine Vaterstadt (Siena) zurückgeeilten Mariotto (Romeo), und mit Giannozza's Eintritt in ein Kloster schliesst, wo sie kurze Zeit nach der Hinrichtung des Gatten starb, den die mittlerweile vom Schlaftrunk erwachte Giannozza an seinem Verbannungsorte, Alexandrien in Aegypten, aufgesucht hatte; während er, infolge der Nachricht von ihrem Tode, in Siena eintraf, um ihr Geschick zu theilen. Dem sey wie ihm wolle, so hat doch, allem Anscheine nach, dem Bandello zu seiner Romeo-Giulietta-Novelle die „Giulietta" des Luigi da Porto als Vorlage gedient. Schliesst doch Bandello's Novelle übereinstimmend mit da Porto's Giulietta; da bei ihm, wie bei diesem, Giulietta im Grabe noch zeitig genug erwacht, um mit Romeo, der das Gift bereits getrunken, vor seinem Tode noch ein jammervolles Zwiegespräch zu führen. Wogegen Brooke, Paynter[4]) und Shakspeare Julia nach Romeo's Verscheiden erwachen lassen. Dunlop's Ansicht hierüber ist kostbar: „Durch Brooke's metrische Bearbeitung der Geschichte von Romeo und Julia" — schreibt Dunlop — „hat sich Shakspeare zu jener kläglichen Katastrophe verleiten, und sich den Moment entgehen lassen, wo Julia vor dem Tode ihres Gatten erwacht; den einzigen neuen und ergreifenden Umstand in der Erzählung des Luigi da Porto, und worin dieser den Massuccio übertroffen. Aus

---

1) Torri p. 8. — 2) Hist. of Fiction. 2. ed. II. p. 396. — 3) In Massuccio's „Il Novellino" betitelter Novellensammlung, die 50 Novellen enthält. — 4) In seinem „Palace of Pleasure", getreu nach François Belleforest's und Pierre Boisteau's „Histoire de deux amans" (Histoires tragiques etc. Lyon 1564), die Paynter wörtlich übersetzte (1567).

Schuld der schlechten, fehlerhaften Uebersetzungen, deren sich der englische Dramatiker (Shakspeare) bediente, hat er auch nur selten die Incidenzen der italienischen Novellen glücklich verbessert.“ [1]) Eine Sammlung Dunlop'scher Geschmacksurtheile aus dessen „Geschichte der Erdichtungen“ gäbe eine selbstständige „Geschichte der Erdichtungen“ im Reiche abgeschmackter Kunstkritik. Wer nur einen Funken von Gefühl für kathartische, von der Katastrophe bedingte Schlussstimmung besitzt, wird sich sagen müssen, dass Shakspeare nur diesen und keinen andern Ausgang habe wählen dürfen; und dass er ihn nach kunstnothwendigen Gesetzen hätte erfinden müssen, wenn er ihn nicht schon in einigen seiner Fabelquellen vorfand; oder Shakspeare müsste, als Dichter, in Kunsteinsicht und Urtheil dem Verfasser der History of Fiction haben vorarbeiten wollen.

Ja es fragt sich, ob Julia's Erwachen nach Romeo's Hinscheiden eben so kunstgeboten in der Novelle erscheinen darf, wie in der Tragödie? Oder ob nicht vielmehr das durch die Erzählung zum episch-elegischen Eindruck abgedämpfte Pathos in der Novelle, ob dies nicht gerade zu seiner vollen epischen Versöhnungskatharsis eine Rührungserschütterung durch einen schliesslichen Sterbe-Dialog zulässt, und selbst bedingen mag, welcher, auf der Bühne, in jener Situation, zwischen dem in herzbrechendem Jammer verzweifelnden Gattenpaar gepflogen, nur peinigend wirken kann? Und wenn diess fürerste noch fraglich bleibt: sollte man nicht Shakspeare's Uebertragen der von Arthur Brooke beliebten Aenderung des Schlusses, wie dieser in den italienischen Novellen vorlag, sollte man das Uebertragen desselben in die Katastrophe seiner Tragödie nicht einer ersten Erfindung jenes Schlussincidenzes gleichachten dürfen? insofern nämlich der Tragiker es zuerst kunstgerecht, d. h. der Dichtungsart gemäss, in eine dramatische Katastrophe verpflanzte, wo dasselbe allein

---

1) It was by this composition (Brooke's) that he (Shakspeare) was to wretchedly misled in his catastrophe as to omit the incident of Juliet being roused before the death of her husband, which is the only novel and affecting circumstance in the tale of Luigi da Porto, and the only one in which he has excelled Massuccio. From the garbled and corrupt translations to which he had recourse, the Englisch dramatist has seldom improved on the incidents of the italian novels. Hist. of Fiction II. p. 401.

zu seiner vollen poetischen Geltung und Berechtigung gelangt. Was Arthur Brooke betrifft, so liesse sich die Abweichung von den italienischen Novellen aus dem Streben nach einer selbstständigen Bearbeitung dieses Stoffes erklären. Schon die metrische Novellenform, in die Brooke, wie bisher, so viel uns bekannt, allgemein angenommen wird, die Giulietta-Novelle zuerst brachte, gäbe ihm ein Anspruchsrecht auf den Ruhm einer selbsteigenen Behandlung derselben.[1]) Ist es aber auch an dem? Ist Arthur Brooke's „Romeus and Juliet" denn auch wirklich die erste versificirte Giulietta-Novelle? Das ist so wenig der Fall, dass zehn Jahre vor Brooke's Poem eine solche metrische Giulietta-Novelle im Druck erschienen war. Eine italienische Giulietta-Novelle, in den schönsten, wohlklingendsten Ottaven-Strophen: Ein Romeo-Giulietta-Poem in vier Gesängen, von einer apokryphen „edlen Veroneserin", Namens Clizia, über die nichts Näheres zu ermitteln. Die einzige Ausgabe dieser von poetischem Talent und tiefem Gefühle zeugenden Strophen-Novelle erschien in Venedig bei Giolitto 1553.[2]) Aus einer chronologischen Angabe im Gedichte folgert man, dass die Verfasserin spätestens um 1530 blühte und schrieb; eine Zeitgenossin also von Luigi da Porto war. Dass die Shakspeare-Kritik, die englische zumal, die Shakspeare-Society miteinbegriffen, so viel uns erinnerlich, von diesem Poem keine Notiz nahm, ist um so mehr zu verwundern, als dasselbe für eine der Quellen und Vorlagen von Arthur Brooke's „Romeus and Juliet" zu gelten hat, wie die Parallelstellen darthun werden. Ihres Ortes werden uns zwei spanische Dramen desselben Fabelstoffes, das eine von Francisco Roxas[3]), das an-

1) The thruth is, that Brooke's poem reads more like an original work than a translation . . . Collier, Shaksp. Lebrun t. II. Introd. p. II. — 2) Unter dem Titel: L' infelice Amore dei duo fidelissimi amanti Giulia e Romeo scritta in ottava Rima da Clitia nobile Veronese. Auch auf Collier's der versificirten Novelle von Brooke gespendete Lobpreisung dürfte demnach die Ottaven-Novelle der edlen Veroneserin, Clizia, den Anspruch der Priorität erheben. Die Belobung von Brooke's Poem lautet bei Collier: It is a production of singular beauty for the time, full of appropriate and graceful imagery — it places Brooke, in this style of writing, above any known compositor. a. a. O. p. II f. — 3) Los Vandos de Verona.

dere von Lopez de Vega [1]), — der französischen Bearbeitungen dieses Motives im 18. Jahrh. nicht zu gedenken — Gelegenheit geben, an das Thema wieder anzuknüpfen. Zur Zeit liegt uns zunächst ob, zu prüfen, wie unser „Blinder von Hadria", als Erster und Aeltester, der die Giulietta-Novelle dramatisirte, dieselbe in eine Hadriana-Tragödie umgestaltet hat.

Die Handlung nimmt folgenden Verlauf: Hadriana's Vater, König Hatrio, ist vor den Thoren der alten Stadt Hadria im Kampfe begriffen gegen Mezentio, König von Latium, der die Stadt belagert. Hadriana's Mutter, Königin Orontea, hat mit ihrem Hofgefolge den Thurm bestiegen, wie Hekuba in Euripides' „Phönissen", um die Schlacht mit ihren Gebeten zu begleiten. Hadriana nimmt diese Gelegenheit wahr, der Amme ihr Herzensgeheimniss zu vertrauen „mit schamerglühtem Gesicht." [2]) Hadriana erzählt: Vom Thurme aus, den sie einmal allein während der Belagerung, wie Antigone in Seneca's „Troaden", bestiegen, hätte sie den Sohn des feindlichen Königs, Prinzen Latino, erblickt, den Romeo der Novellen, und der Blick war für ihr Herz ein tödtlicher Liebespfeil. [3]) Rasch fällt ihr die Amme

---

1) Castelvines y Montisos mit fröhlichem Ausgang, wie Los Vandos von Roxas. — 2) Di vergogna mi sento arder la faccia; worauf sich auch Shakspeare's Julia in der mondnächtlichen Balkonscene beruft. — 3) Hadriana schildert der Amme den Eindruck im Concetti-Styl in pointirt geistreichen Antithesen, die auch Shakspeare's Romeo und Julia nicht verschmäht:

> Ich sah mein erstes und mein letztes Leid . . .
> Mein Leid war eine Wonne ohne Freude;
> Ein Wollen, das bezwingt, obwohl es schmerzt,
> Ein Denken, das man nährt, obgleich es tödtet,
> Ein Gram, den zur Erholung schenkt der Himmel . . .

So geht es noch 13 Verse fort, wovon die letzten zwei die Climax-Spitze bilden:

> Ein Tod, unsterblich und voll Lebenskraft,
> Die Hölle, gleichbar einem Paradies.

> Io vidi il primo, e l' ultimo mio male . . .
> Fu il mio mal un piacer senza allegrezza,
> Un voler, che si stringe, ancorche punga.
> Un pensier, che si nutre anchor che ancida,
> Un affanno che 'l ciel dà per riposo . . .
> Una morte immortal piena di vita,
> Un inferno che sembra il Paradiso. (Atto I. Sc. 1.)

ins Wort: „Du bist verliebt.“ Worauf Hadriana, wie Euripides' und Racine's Phädra ihrer Amme, entgegnet: „Du sagtest es, nicht ich.“ [1] Hadriana erzählt weiter: Sie hätte sich dem weisen Manne, dem Magier (Mago) aus Persien, der in Hadria sich aufhält, entdeckt, dem Bruder Lorenzo der Novellen und Shakspeare's; dem Frate Batto Tricastro der Clizia, und Frate Leonardo des Della Corte und Carli, der ersten Geschichtschreiber der Veronesischen Liebestragödie von Romeo und Julia. Groto's Mago suchte den Prinzen Latino auf, und fand ihn von gleicher Liebe für die Prinzessin entflammt. Wie sie ihn vom Thurme, so hatte sie der Prinz vom Kriegslager aus erschaut, und, gleichwie mit einem Brennglase, mit dem Herzen den Liebesstrahl aus solcher Ferne aufgefangen, und ohne Fernglas! Was ein Blinder von Hadria seinen Liebeshelden für Augen andichtet, und der blinde Liebesgott ihnen wirklich giebt! Sie

---

Shakspeare's Romeo fühlt sein Herz von noch schroffern Antithesen bewegt. Ein innerer Kampf, als Gegenbild gleichsam zu dem äussern Familienzwiste, womit er auch die von seiner unerwiderten Leidenschaft für die spröde Rosalinde, wie Funken von einem Schlag in glühende Kohlen, aufgejagten Stimmungs-Antithesen in Beziehung bringt:

„Ach, welch ein Streit war hier? . . .
Hass giebt hier viel zu schaffen, Liebe mehr.
Nun denn: liebreicher Hass! streitsücht'ge Liebe! . . .
Schwermüth'ger Leichtsinn! ernste Tändelei!
Entstelltes Chaos glänzender Gestalten!
Bleischwinge! lichter Rauch und kalte Gluth“ u. s. w. (I. Sc. 1.)

Eine Anwandelung solchen Antithesenspiels empfindet auch Bhavabhûti's Romeo: sein Liebesheld Mâdhava, im indischen Giulietta-Drama: Màlati und Mâdhava (Gesch. d. Dram. III. S. 135 ff.).

Der Liebesgott ist ein gar scharfer Dialektiker, der auch im Gefühlsausdruck mit Gegensätzen spielt, als wären es Herzen. Der blinde Liebesgott ergeht sich zuweilen in Concetti so eifrig, wie nur der „Blinde von Hadria.“ Der Aesthetiker, der diesen Liebesstyl als unnatürlich unbedingt verwirft, kennt eben nur den „Kanzleistyl“ der Liebe; von der dialektischen Natur der Liebesleidenschaft, die, wie jede Leidenschaft, ein Abbild des verwickeltesten aller Labyrinthe, des menschlichen Herzens — von dieser Liebe versteht der Aesthetiker und Dramatiker des Kanzleistyls nichts; er hat nicht den „Witz“ davon.

1) Nutrice. Tu sei inammorata . . .
Hadriana. L' hai detto tu, non io.

sehen mit seinen Augen: kein Wunder, dass er blind ist. Bruder Mago brachte den Prinzen heimlich und verkleidet und des Nachts in die Stadt. Am Morgen schlich Prinz Latino wieder aus dem Garten, wo er mit Prinzessin Hadriana zusammenkam, in sein Kriegslager zurück. Hadriana schildert die erste Besprechung mit dem Geliebten in feurigen Zügen, deren jedem die Amme mit einem stichomythischen Gegenzuge, als Warnung, den Text liest [1]), bis das dritte Dutzend Stichomythien voll ist. Die Amme macht ihr die Hölle so heiss, mit 150 vollgemessenen Hendekasyllaben, dass Hadriana aufschreit:

> Ich Unglückselge! Was soll ich beginnen? . . .
> Ihn lassen, ihn, von dem ich Kinder hoffe? . . .
> Mit dem gemeinsam ich das Bett soll theilen? [2])

Solchen Gründen widerstehen selbst 150 Hendekasyllaben einer Amme nicht. Eine ganze Generation im Mutterleibe morden,

---

1) Hadr. Er fiel zu Füssen mir, mich anzubeten.
Amme. So machens grade Fuchs und Panther auch . . .
Hadr. Er seufzte mehrmals, Seufzer heiss wie Feuer.
Amme. Entlockt man Feuer nicht den kältsten Kieseln? . . .
Hadr. Verband sich mir durch den Verlobungsring.
Amme. Das hiess, dich binden, nicht sich dir verbinden.
Hadr. (ihr den Ring zeigend).
Und mit dem Arm umschlang er meinen Hals.
Amme. Die letzte Fessel, die an ihn dich kettet.
Hadr. Und küsste mich, als seine theure Gattin . . .
So nahm Besitz er ganz und gar von mir,
Bis auf die Keuschheit, die ich mir bewahrt.
Hadr. A piedi mi cadeo per adorarmi.
Nutr. Come viva Panthera, e volpe cade . . .
Hadr. Più volte sospirò, sospir di foco.
Nutr. Da le più fredde selci il foco è tratto . . .
Hadr. Le man mi prese, e se sposò d' anello.
Nutr. Ciò sposarle non fù, ma fù legarle.
Hadr. E con le braccia al fin mi cinse il collo.
Nutr. Fu l' ultima catena, onde t' avvinse.
Hadr. E mi bacciò, come sua cara sposa . . .
Cosi di me si prese ogni possesso,
Salva la castità, che ancor mi serbo.

2) O sventurata me, che donque faccio! . . .
Lascio il mio sposo, da cui spero il seme? . . .
Lascio chi meco avrà commune il letto? . . .

das hiesse gegen ihr eigenes Ammenfleisch wüthen. Amme verspricht ihrer Milchtochter alle mögliche Beihülfe, um des erhofften „Seme" und des gemeinsamen „Letto" willen; besonders da Bruder Mago sich erboten, mit der Königin-Mutter zu Gunsten des Latino zu sprechen, und auch den König Mezentio zum Abzuge zu bewegen.

Orontea, die Königin-Mutter, hat die zweite Scene kaum mit ihrer von epischen Bildern und Gleichnissen strotzenden Schilderung der Schlacht zwischen den beiderseitigen Kriegsheeren gefüllt: kommt auch schon ein Bote (Messo) mit der freudigen Nachricht von dem über die Latier oder Latiner errungenen Siege. Ein „Ritter vom Haine" (Cavalier del Bosco) in weisser Rüstung sey plötzlich mitten im Kampfe hervorgestürzt, und hätte den Prinzen Latinó zum Zweikampfe herausgefordert. Prinz Latino spaltete dem weissen Ritter Helm und Schädel; lüftete ihm das Visir — Wen erkennen die Truppen in dem weissen Ritter: den Sohn des Königs Hatrio! Groto's Stellvertreter für Luigi da Porto's, Clizia's und Bandello's „Tebaldo Capelletti" und für Brooke's und Shakspeare's Tybalt. Königin und Prinzessin brechen in Wehklagen aus. Bote meldet weiter von dem wüthenden Angriff der Hadrianischen Truppen auf das feindliche Heer beim Anblick ihres Prinzen mit dem zerspaltenen Schädel, und von der wilden Flucht der Feinde. Erneute Wehklagen von Seiten der Mutter um den Sohn, in Hendekasyllaben eimerweis; von Seiten der Tochter scheffelweis um Bruder und heimlichen Gatten. Nun bestellt Bote das vom sterbenden Prinzen an den Himmel gerichtete Racheflehen, und überreicht dessen blutiges Gewand, als Mahnungsaufruf zu der am Mörder des Prinzen zu nehmenden Rache. Der Prinz wurde ausserhalb der Mauern am Orte des Zweikampfes begraben. Bei dieser Meldung ruft die Königin:

> Kam's dahin, jammerwürd'ge Orontea,
> Dass du die Erde nun beneiden musst,
> Weil sie den Sohn umarmt, der dir entrissen? [1])

---

1) Oront. O misera Orontea, condotta a tale,
Che a la terra invidiar costretta sei,
Poi ch' ella abbraccia il figlio a te negato.

Dazu hätte auch Shakspeare Beifall genickt, unbeschadet des Lächelns über den gehofften „Seme“ und das zweischläfrige „Letto.“

Die Königin geht, das Grab des Sohnes zu besuchen. Hadriana überlässt sich den schmerzvollsten Endecasillabi, die von den geschraubtesten Empfindungen starren. Amme tröstet sie damit: dass sie mindestens ihren Schmerzgefühlen freien Lauf lassen, und mit den Thränen über den Bruder die verdecken kann, die sie über ihren der Familienrache anheimgefallenen Gatten vergiesst.[1] Was hier die Amme rathet, das thut Shakspeare's Julia ungeheissen. Im Priestercoro vereinigen sich, wie in einem gemeinschaftlichen Wasserbecken, sämmtliche Thränengüsse: Er heult über die Wehklagen jedes einzelnen Familienmitglieds; über die im Kampfe Gefallenen; über die Vögel und wilden Thiere, welche sie verzehren, und schliesslich über sich selbst, dass ihm vom Cieco d' Hadria auferlegt ist, für und über alle Anderen zu weinen.

Auf seine Rechtfertigung vor Hadriana verwendet Prinz Latino in der nächsten nächtlichen Zusammenkunft, die in der zweiten Scene des zweiten Actes stattfindet, 352 Elfsylbler, nachdem er sich in der ersten Scene mit 100 von derselben Sorte vorbereitet hatte. 352 Elfsybler zu seiner Rechtfertigung! Die unverantwortlichste Verantwortung die sich ein tragischer Liebhaber jemals hat zu Schulden kommen lassen. Zuletzt überreicht er der Prinzessin sein Schwert, um ihm, als Opfer seiner Beredsamkeit, den Rest zu geben. Hierauf bemerkt Hadriana:

> Ich sehe, Herr, ihr habt nicht weniger Kraft
> In eurer Zunge, als in eurem Schwert.[2]

Er möchte Schwert und Zunge nur wieder einstecken; er habe unwissentlich gefehlt; und Ein gespaltener Bruderschädel komme gar nicht in Betracht neben einer Entschädigung von 352 Hendekasyllaben, à 32 auf die Druckseite.

---

1) Che pavi dolerti almanco apertamente
E sotto vista d' un, pianger un altro.

2) Scorgo, Signor, che forza ne la lingua
Non portate minor, che ne la spada.

Hier schon (II. Sc. 3) erfolgt der Abschied der beiden Liebenden, den Shakspeare's fünfte Scene des dritten Actes so berühmt gemacht; Professor Hayez in Mailand für die Gemäldeausstellung in der Brera 1823 gemalt und unser Düsseldorfer Sohn-Vater, getreu nach diesem Gemälde oder nach dem Kupferstiche von Giuseppe Rossi aus Pisa so trefflich copirt hat, zur Freude und Erbauung der Besucher der Berliner Ausstellung von 1836 oder 38. Die Trennung bei Groto bietet manche Anhalte zur Vergleichung mit gedachter Scene in Shakspeare's Romeo und Julia, wobei aber der Dichter der Hadriana jener Nachahmer scheinen könnte, welcher im Pechstiefel als Kothurn sich festgeleimt; und Shakspeare der kluge Jäger, der den Stiefel als Attrappe hingestellt. Bis auf eine einzige Stelle, die Shakspeare so sicher und so scharf ins Auge fasste, wie der kluge Jäger den geleimten buschhaarigen Gesellen. Die Stelle ist diese:

Hadriana. Wenn du mich liebst, o geh noch nicht von hinnen.

. . . .

Latino. Doch irr' ich nicht, bricht schon der Morgen an.
Horch auf die Nachtigall, die mit uns wacht[1]),
Mit uns im Haggebüsche seufzt. Der Frühthau,
Vereint mit unsern Thränen, sieh, wie er
Die Gräser netzt. Ach, blick' gen Osten hin:
Schon keimt das Morgenroth, und führt erneut
Herauf die Sonne, die besiegt doch bleibt
Von meiner Sonne.

Hadriana. Weh, ein Schauer fasst mich,

1) Auf diese „Nachtigall" hat schon Joseph Cooper Walker aufmerksam gemacht; der Erste, der in seiner sonst oberflächlichen und unkritischen Schrift: Historical Memoir on Italian Tragedy etc. London 1799. 4. den Sceneninhalt von Groto's Hadriana angab (p. 52—64), und vielleicht der einzige von allen Literatoren, der diese Tragödie gelesen. Der Einzige jedenfalls, der aus einem italienischen Stücke des 16. Jahrh. Parallelstellen zu einem Drama von Shakspeare Ende des 18. Jahrh. mitgetheilt. Von der „Nachtigall" und andern Anklängen in dieser Abschiedssituation an Shakspeare's übereinstimmender Scene findet sich bei den Novellisten nichts; eben so wenig in den Poemen der Clizia und des Brooke. Daraus folgt, dass Shakspeare Groto's Hadriana im Original gelesen. Er müsste sie denn aus jenem, von Brooke erwähnten, vor 1562 gespielten Stücke gekannt haben; falls dieses eine Nachbildung oder Uebersetzung von Groto's Hadriana, und nicht diese selbst war.

Ein fröstelnd Beben. Dieses ist die Stunde,
Die auslöseht meine Wonne; diess die Stunde,
Die mich, was Gram ist, lehrt. Missgönn'sche Nacht!
Warum enteilst du, fliehest du so schnell,
Um dich, und mich mit dir, ins Meer zu stürzen —
Dich in den Ebro; mich ins Thränenmeer?
O du aus Neid beschleunigt Morgenroth!
Das Andern Licht, mir Finsterniss nur bringt,
Tausch um für mich dein Amt, den Gang und Namen.
O Licht, das Augen nur und Herz versengt,
O Mond, warum lässt du so schnell den Himmel? . . .
. . . .

Latino. Nun meines Herzens süsses Herz, leb wohl!
Lass dich umarmen, Leben meines Lebens . . .
Gott sey mit dir. Bald sehen wir uns wieder.

Hadriana (zur Amme). Hilf, Amme, hilf, ich sterbe, stütze mich,
Ich sinke hin . . .

Latino. Ermann' dich, ruf' zurück die Lebensgeister.
An meinem Busen ruhst du, Theure, sieh!
In meinen Armen. Oeffne deine Augen.
Erhalte dich für eine bessre Zukunft.
(Zur Amme:)
Führt sie hinein. Nicht darf ich länger weilen.
Lebt wohl!

Amme. Zieht hin, und bleibet eingedenk,
In welchem Zustand ihr zurück sie lasset.

Latino. Entschuldbar bist du, Orpheus, wenn dein Umschaun
Die neuerworbne Gattin dir entriss:
Verlör' ich sie durch meins doch tausendmal.[1])

---

1) Latino.
E, s' io non erro, è presso il far del giorno.
Udite il Rossignuol, che con noi desto,
Con noi geme fra spini, e la rugiada
Col pianto nostro bagna l' herbe. Ohi lasso,
Rivolgete la faccia à l' Oriente.
Ecco incommencia à spuntar l' alba fuori
Portanto un altro sol sopra la terra,
Che però dal mio sol resterà vinto.

Hadriana. Ahimè, ch' io gelo. Ahimè, ch' io tremo tutta!
Questo è quell' hora, ch' ogni mia dolcezza
Affatto stempra. Ahimè, quest' è quell' hora,
Che m' insegna à saper, che cosa è affanno.
O del mio ben nemica, avara notte,

Zu Hadriana's Apostrophe an die „Missgönnische Nacht", die ihr zu schnell enteilt, und die sie, zu verziehen, auffordert, bildet Julia's „Hinab du flammenhufiges Gespann" . . . „Verbreite deinen dichten Vorhang, Nacht!" u. s. w. (II, 2) den Gegenaufruf. Wieder ein Fall, der uns lehrt, wie Shakspeare entlehnte Motive versetzte, umstellte, durcheinandermischte, da und dort einfügte, jenachdem er die Farben aufzusetzen hatte. Für ihn war eine Vorlage eben nur die Palette, von deren Farbenhügelchen sein Pinsel ein und das andere Klümpchen aufnahm, um hie und da in seinen grossen Gemälden ein Licht aufzuhöhen, eine Stelle zu untermalen, einen Farbenton anzubringen. So wenig die Palette den Künstler eines Plagiates beschuldigen kann; so wenig darf eine Vorlage zu Shakspeare's Dramen ein Eigenthumsrecht auf irgend

---

Perche sì ratto corri, fuggi, voli
A sommerger te stessa, e me nel mare:
Te no lo Ibero, e me nel mar del pianto?
O da la invidia accelerata aurora
Che à gli altri luce, à me tenebre apporti;
Muti por me l' ufficio, il passo, e 'l nome.
O luce, che mi feri gli occhi, e 'l core.
O luna, perche 'l ciel sì tosto lasci . . .
. . . .

Latino. Con somma
Volontà dunque homai vi abbraccio, o dolce
Cor del mio cor, de la mia vita vita . . .
. . . .
Restate in pace, e m' aspettate tosto.

Hadriana. Ajutami, ch' io moro, o mia Nutrice.
Sostentami ch' io cado . . .

Latino. Deh richiamate l' anima smarrita
A lochi suoi. Sentite, ch' anco in seno
Sete al vostro Latino, ch' ei vi abbraccia.
Ripigliate lo spirto, aprite gli occhi,
Serbatevi à più candida fortuna.
Vedi tu, Donna, di condurla dentro
Nè parlar, nè indugiar più posso, a Dio.

Nutrice. Ite, e portate ne la mente impresso
In quale stato la lasciate andando.

Latino. Sensoti, Orfeo, se per voltarti indietro
Perderti già la riconcessa sposa,
Ch' io mille volte ogn' hor la perderei.

welche Stelle, irgend ein Motiv geltend machen. Nur vor den Chormotiven hatte Shakspeare's Pinsel eine heilige Scheu. Wie beispielsweise gleich hier vor dem Schlusscoro zum zweiten Act, der die Heimsuchungen der Liebe besingt; das Verderben, das Venus und Amor im Geleite haben. Davon singt und sagt ja eben die Tragödie in jeder ihrer Scenen, jeder Verszeile, ehrwürdigster Priesterschlusscoro! Wozu noch jedem Acte mit der Laterne aus der antiken Rumpelkammer nachlaufen? Oder mit ihr gar dem hellen Mittag leuchten? In der griechischen Tragödie war der Chor Vertreter und Dolmetsch des unsichtbar mithandelnden, ja, als vollstreckende Rechtsvernunft, im Drama vorzugsweise die Handlung bedingenden Schicksals, des eigentlichen dramatischen Actionshelden. Wenigstens war diess der Chor der Tragödie des Aeschylus, der einzig ächten vom antiken Standpunkt aus. In der pseudo-classischen Tragödie ist der Chor das wimmernde Grabgespenst in der Ruine, das mit gegliederten Strophen wie mit Ketten rasselt.

An die Trennungsscene zwischen Romeo und Julia schliesst sich bei Shakspeare unmittelbar die von Julia's Mutter, der Gräfin Capulet, angekündigte Vermählung mit Graf Paris. Ganz ähnlich folgt auch in Groto's Hadriana diese Ankündigung auf den Abschied seines heimlichen Gattenpaares. Nur bildet dieselbe hier die erste Scene des dritten Actes. Anklänge an die Unterredung der Capulet mit ihrer Tochter sind wieder unverkennbar. Gräfin Capulet beginnt (III. Sc. 5):

„Noch immer weinend um des Vetters Tod?"

Hadriana's Mutter, Orontea:

Zerstreu des Grames Nebel vom Gesicht
Und deines Geistes Antlitz.[1])

Auf die Ankündigung der Mutter: sie bringe „frohe Zeitung", erwidert Julia:

„In so bedrängter Zeit kommt Freude recht.
Wie lautet sie, ich bitt' euch, gnädige Mutter?"

---

1) Sgombra, figlia, la nebbia de l' affanno
Da l' arie de la mente, e de la faccia.

Die Frage, womit Hadriana die „frohe Nachricht" (allegrezze) entgegennimmt, lautet übereinstimmend:

> Doch welcher unverhoffte Freudenstrahl
> Kann mir erhellen die so dunkle Nacht.[1])

Der „Graf Lodrone" der italienischen Novellen in Prosa und in Versen[2]); Brooke's und Shakspeare's „Graf Paris" ist bei Groto ein Sohn des Königs der Sabiner, des Bundesgenossen von König Hatrio. Wie Julia auf den Antrag der Mutter entgegnet:

> Sagt meinem Vater
> Und Herrn, ich wollte noch mich nicht vermählen ...

so erklärt Hadriana der ihrigen:

> Vermählen —
> Mit euerer Vergunst, Frau Mutter — mag
> Ich mich noch nicht . . .[3])

Diese Worte finden sich weder bei Brooke noch in den italienischen Novellen. Auch verweist in letztern die Mutter ihre Giulietta nicht auf den Vater, wie Orontea die Hadriana und Gräfin Capulet Julien.

Orontea. Doch wird dein Herr und Vater drauf bestehen,
Dass seinem Sinne du, nicht deinem folgest.
Dort kommt er mit dem Mago eben recht.
Versuch's bei ihm, und höre was er sagt.[4])

Gräfin Capulet.
„Da kommt dein Vater, sag' du selbst ihm das;
Sieh, wie er sich's von dir gefallen lässt."

---

1) Pur qual subito lampo d' allegrezza
Può rilucermi in notte si profunda?

2) Bei Bandello „Conte Paris di Lodrone"; bei Paynter „Paris, the Count of Lodrone."

3) Hadr. Maritarmi —
Madre, e signora mia, con pace vostra
— non voglio.

4) Ma il tuo padre e signore — vorrà,
Che a senno tuo non che a tuo facci.
El ecco a punto, ch' egli esce col mago —
A lui ti volgi, e lui medesimo ascolta.

Und wie der grosse Scheidekünstler die 6 ½ Seiten lange Scene des Italieners zu zwei Seiten einschmelzt! Womit der eintretende Capulet bei Shakspeare sein, den Grundton der Scene gleichsam angebendes Parallelbild von Julia's in Thränen schwimmendem Wesen, das „See und Wind und Kahn auf einmal spielt", beschliesst:

„Nun, wie steht es, Frau?
Hast du ihr unsern Rathschluss hinterbracht?" —

damit beginnt Groto's König Hatrio seine Anrede:

Ich glaube, Hadriana, dass bereits
Du von der Königin vernommen, was
Wir über dich beschlossen . . .

Brooke's alter Capilet speit gleich Feuer und Flammen, und verschiesst vorweg sein Pulver. Shakspeare's Scene ist auch wegen der kunstvollen Vertheilung und Steigerung des Pathos in den Zornausbrüchen des Alten so bewundernswürdig, und dient als neuer Beweis, wie der grösste Kunstmeister die Farbentöne seiner Vorlagen insgesammt zu einer Wirkung zusammenmischte, wodurch diese erst eine dramatisch beseelte wird von unwiderstehlicher Gewalt. Was Groto's König Hatrio gleich eingangs über die glückliche Wahl eines würdigen Gatten, das schon von Orontea weitläufig Erörterte wiederholend, umständlich vorträgt: Das taucht gleichsam Shakspeare in das vereinte Zornesfeuer von Groto's und Brooke's erhitztem Vater zu immer mehr gesteigerter Erglühung; so dass die aus der Trefflichkeit des gewählten Eidams geschöpften Gründe des liebevollen, aus Fürsorge für sein Kind ereiferten Vaters als Zornesfunken gleichsam umhersprühen. Die zorndurchglühten und dadurch eben im hellsten Licht erscheinenden Vatergründe, diese sind es, die dem Pathos des alten Capulet die tragisch-dramatische Farbe, Berechtigung und Weihe geben; und jene Härte wegschmelzen, welche Groto's und Brooke's schnaubenden Vater-Drachen wie eine rasselnde Schuppenhaut umstarrt:

Hatrio. Du willst nicht? Zwang wird dich zu wollen lehren.
Hadriana. Nicht lässt sich zwingen, wer zu sterben weiss.
Hatrio. Und sterben sollst du!

Hadriana. Ja, vereint dem Bruder.
Hatrio. Was hält mich ab, das Schwert zu ziehn, und dir
Vom Rumpf das Haupt zu trennen, dem bereits
Entflohen der Verstand? . . .
Undankbar-freches Mädchen du, du wagst
Der königlichen dich, der väterlichen
Gewalt zu widersetzen? Dürft' ich zweifeln
An deiner Mutter Keuschheit: schwören würd' ich,
Nach deinem Thun, dass du nicht meine Tochter —
Schamlose Dirne du!
Orontea. Mässigt euern Zorn, Herr.
Verzeiht der kind'schen Unerfahrenheit.
Sie wird sich eurem Wunsch, der Eh', sich fügen.
Hatrio. Der Eh', wo nicht dem Todesstreich sich fügen! . . .

Hadriana giebt ihm zu bedenken: dass er als König und Vater über ihren Körper, nicht über ihre Seele Gewalt habe.

Hatrio. Lasst! wehret mir nicht, dass bei diesen Haaren
Ich die Megär' ergreife und dem Hymen
Mit dieser Hand sie opfre! . . .

Mago legt sich ins Mittel mit dem Bedeuten, dass Königthum und Zornwuth sich nicht vertrügen, denn jenes beruhe auf gerechter Herrschaft, und ungerechte Knechtschaft ist der Zorn. Die Bemerkung des Magiers zeugt von seiner Weisheit; noch mehr von der Kunstweisheit Shakspeare's, der das Pathos von Groto's König-Vater ganz und gar in den Affect eines bürgerlichen Hausvaters tragischen Styls umstimmte; von so derbbürgerlichem Schrot und Korn, dass der alte Capulet in Ausdrücken seinem Zorn Luft macht, deren hitziger Humor das Herz wunderbar anheimelt, und der Zorneswuth selbst einen so zu sagen gemüthlichen Anstrich giebt, unbeschadet der ergreifenden Wirkung, ja zu deren grösster Verstärkung. Nie ist eine bürgerliche Familien- und Hausvaterscene von so hoher tragischer Haltung; nie eine so naturwahre Bürgerfamilienscene mit so ideal poetischer Kunst, selbst von Shakspeare nicht wieder, geschrieben worden. Und von diesem Dichter wagt ein Rümelin den Ausspruch: dass er „gar nicht die Bedeutung des bürgerlichen Elementes kennt“ [1]), weder „das bürgerliche Element in der engli-

1) Shaksp.-Studien S. 102.

schen Geschichte", inmassen Shakspeare von der Geschichte überhaupt nichts verstand; noch das bürgerliche Element in dem Familienleben, sintemalen Shakspeare nur für englische Junker, Matrosen und deren Dirnen dichtete. Wie freuen wir uns schon im Voraus, durch den Nachweis von Shakspeare's durchgängiger Verherrlichung des ächten englischen Bürgerthums, selbst in seinen Königen, selbst in seinem kriegerischen Feudaladel, im Gegensatz zu Calderon's phantasmagorischem Ritterdrama, — wie freuen wir uns schon im Voraus, durch solchen Nachweis die Shakspeare-Studien dieses Herrn Gustav Rümelin, das keckste, geistreichisch-flunkerhafteste Gefasel im Portefeuillestyl, ad absurdum zu führen, um — aus Scheu vor dem Portefeuille a. D. — nicht zu sagen: zu Schanden zu machen.

Capulet. „Hör' Fräulein Zierlich du,
Nichts da gedankt von Dank, stolzirt von Stolz!
Rück nur auf Donnerstag dein zart Gestell zurecht,
Mit Paris nach Sanct Peter's Kirch' zu gehn,
Sonst schlepp' ich dich auf einer Schleife hin.
Pfui du bleichsüchtiges Ding! du lose Dirne!
Du Talggesicht!

Gräfin Capulet.
O pfui! seyd ihr von Sinnen?

Julia. Ich fleh' euch auf den Knien, mein guter Vater:
Hört mit Geduld ein einzig Wort nur an.

Capulet. Geh mir zum Henker, widerspänstige Dirne!
Ich sage dir's: zur Kirch' auf Donnerstag,
Sonst komm mir niemals wieder vor's Gesicht.
Sprich nicht! erwidre nicht! gieb keine Antwort!
Die Finger jucken mir. O Weib! wir glaubten
Uns kaum genug gesegnet, weil uns Gott
Diess Eine Kind nur sandte; doch nun seh' ich,
Diess Eine war um Eines schon zu viel,
Und nur ein Fluch ward uns in ihr bescheert.
Du Hexe!

Wärterin. Gott im Himmel segne sie!
Eur Gnaden thun nicht wohl, sie so zu schelten.

Capulet. Warum, Frau Weisheit? Haltet euren Mund,
Prophetin! schnattert mit Gevatterinnen!

Wärterin. Ich sage keine Schelmstück'!

Capulet. Geht mit Gott.

Wärterin. Darf man nicht sprechen?

Capulet. Still doch, altes Waschmaul!
Spart eure Predigt zum Gevatterschmaus,
Hier brauchen wir sie nicht.

Gräfin Capulet.
Ihr seyd zu hitzig.

Capulet. Gott's Sacrament! es macht mich toll. Bei Tag,
Bei Nacht, spät, früh, allein und in Gesellschaft,
Zu Hause, draussen, wachend und im Schlaf,
War meine Sorge stets, sie zu vermählen.
Nun da ich einen Herrn ihr ausgemittelt,
Von fürstlicher Verwandtschaft, schönen Gütern,
Jung, edel auferzogen, ausstaffirt,
Wie man wohl sagt, mit ritterlichen Gaben,
Und dann ein albern, winselndes Geschöpf,
Ein weinerliches Püppchen da zu haben,
Die, wenn ihr Glück erscheint, zur Antwort giebt:
„Heirathen will ich nicht, ich kann nicht lieben,
Ich bin zu jung, — ich bitt', entschuldigt mich." —
Gut, wollt ihr nicht, ihr sollt entschuldigt seyn:
Gras't, wo ihr wollt, ihr sollt bei mir nicht hausen.
Seht zu! bedenkt! ich pflege nicht zu spassen.
Der Donnerstag ist nah': die Hand aufs Herz!
Und bist du mein, so soll mein Freund dich haben;
Wo nicht: geh', bettle, hungre, stirb am Wege!
Denn nie, bei meiner Seel'! erkenn' ich dich,
Und nichts, was mein, soll dir zu gute kommen.
Bedenk' dich! glaub', ich halte, was ich schwur (ab)."

Die römische Bürgerväter-Komödie, die florentinische, durch mustergültigen Bürgerton sich auszeichnende Komödie, Diderot's „Familienvater", Gemmingen's „Hausvater", kurz die Komödien des gediegensten bürgerlichen Hausvaterthums, Iffland's wackere Rührväter zusammen mit der Bürgerfamilien-Novelle, Engel's vortrefflicher Lorenz Stark an der Spitze: sie alle können Shakspeare-Studien am poetisch-realistischen, natur- und kunstwahren Bürgerstyl des alten Capulet machen; ehrlichere, gründlichere, fruchtreifere Shakspeare-Studien, als die des bürgerlichen Exministers im Portefeuillestyl, der den Shakspeare ohne alle Umstände in die flache Ledertasche steckt. Die mitgetheilte Stelle aus Shakspeare's hausherrlicher Scheltscene kann zugleich zum Vergleich mit den bezüglichen Stellen aus Groto's übereinkommender Scene dienen, wo der König den Vater auslöscht, und einen

Widerstand bei der Prinzessin-Tochter hervorruft, dessen heroischer Charakter das tragische Mitleid nothwendig schwächen muss, das denn auch ihre gleich darauf folgende Entschlossenheit, den vom Mago angebotenen Schlaftrunk zu nehmen, sich förmlich verbittet:

O wirkungskräftig Pulver, mach' mich froh!

Und mit einem Concetto-Witz dazu:

Mach', dass mein Anschlag nicht zu Pulver werde![1])

Der Eindruck dieser Berathungsscene zwischen Hadriana und dem Mago (III, 3), welcher Bruder Lorenzo's Schlafpulver als letztes Rettungsmittel vorschlägt, ist ungleich schwächer, als in den Novellen, wo Julia's ächt weiblicher Heldenmuth aus Gattentreue erschütternd wirkt. Mit welcher Kunst und tragischen Kraft Julia's Schlaftrunk-Mônolog (III, 3) bei Shakspeare die Entscheidung einleitet; mit welcher Uebertragungskunst dieser Monolog aus Brooke's Poem, der zuerst Julia's Seelenkampf beim Ansetzen des Bechers, nach Bandello's erzählungsweisen Andeutungen, in ein Selbstgespräch umwandelte, von Shakspeare in den tragischen Tonschlüssel umgesetzt ward; wie wunderbar mit einem Wort die Julia der Novellen durch die Schreckensempfindungen, die sie in jener Scene schütteln, sich zur Heldin einer tragischen Liebeskatastrophe schaudert, — darauf brauchen wir neben Groto's: „O wirkungskräftig Pulver, mach' mich froh!" blos hinzudeuten, um den verkehrtesten Shakspeare-Klitterer zur Erkenntniss zu bringen, dass Shakspeare seine Stoffe, wie Prometheus die Lehmklösse, zusammenschlug, durchknetete, und mit Sonnenfeuer durchwirkte, Thonklumpen zu gottähnlichen Gebilden beseelend, die sein kritischer Ziegelstreicher vergebens zu Leimen kleistern möchte, um damit die Risse in den Wänden seiner Gehirnkammern zu verkleben; — dass Shakspeare's Entlehnen, Shakspeare's Aneignen, ein alchemistischer Process ist, der Blei in Gold verwandelt; in Gold, das kein kritischer Midas mit umgekehrter Verwandlungsgabe wieder zu Blei raisonniren kann; sollte

1) O virtuosa polve, fammi lieta.
Fa, che' in polve non vada il mio disegno.

es ihm auch gelingen, eine Kritik über Romeo und Julia zu schreiben, wie die in den „Shakspearestudien", wo das umgekehrte Kunststück allerdings gemacht ist, aber an der Kritik selbst.

Die acht Seiten lange Berathschlagung zwischen Hadriana und dem Mago wirkt so narkotisch, als hätte auch sie, diese Berathungsscene, von dem Pulver genommen, das der Mago vom Gott des Schlafes selber erhalten zu haben versichert, als er denselben in seiner „cimerischen Wohnung" aufsuchte. Die Entlehnungsspuren, die sich in Shakspeare's Parallel-Scene vorfinden, wollen wir nicht weiter verfolgen, da seine Kenntnissnahme von dieser Tragedia aus dem Mitgetheilten hinlänglich erhellt. Nachdem der Mago am Schluss der Scene Hofdamen herbeigerufen, um die Braut zur Hochzeit zu putzen, stimmt Coro einen schönen epithalamischen Gesang an, woraus Shakspeare manchen Pinselstrich in Julia's Monolog (III, 2), „Hinab du flammenhufiges Gespann", übertrug. Dieser Monolog ist ein Lückenbüsser für den beseitigten Chor, den eigentlichen Träger eines solchen Hochzeitsgesanges. Gedachter Schlusscoro zum vierten Act scheint uns denn auch das einzige lyrische Musterstück in der Hadriana, das Julia's epithalamischen Monolog verdunkelt. Als Aequivalent für das Brautlied folgen bei Shakspeare die von Julia's Eltern getroffenen Vorbereitungen zur Hochzeit, über deren scenischen Werth wir uns das Nähere für den geeigneten Ort vorbehalten.

Mit der Trauerbotschaft von Hadriana's Selbstvergiftung, die hergebrachtermassen ein Messo dem Coro abstattet, wird der vierte Act eingeleitet. Die Schilderung des Boten: wie Hadriana die Eltern um Verzeihung gebeten, ihnen Gehorsam gelobt; wie sie dann in den Garten ging, um Blumen zu einem Kranze zu pflücken; Schlummer vorgab; zu Bette gebracht wurde von ihren Frauen; von der Amme einen frischen Trunk Wasser verlangte und früh Morgens todt in ihrem Bette gefunden wurde, — an diesem getreu nach den Novellen abgestatteten Botenberichte sind nur die vollgestrichenen 9 Seiten, die er dauert, von Ueberfluss. Nach der Meldung soll Bote, im Auftrage des Königs, den Mago und die andern Priester zu den Exequien berufen. Dann soll er, auf Geheiss der Amme, dem Prinzen Latino, welcher die Truppen seines Vaters in die Heimath zurückführt, die Nachricht von Hadriana's Tode bringen. Nun kommt die

Amme selbst, den Messo ablösend, mit der Schilderung von König Hatrio's Verhalten bei der Leiche. Shakspeare stellt uns diess vor Augen, indem er Eltern und Bräutigam vor die Scheinleiche der Braut führt. Unsere Bühne breitet wieder über diese Scene den weissen Vorhang. Wer Recht hat, ob Shakspeare oder der weisse Vorhang, mag vorläufig dahingestellt bleiben. Die dritte Scene führt den König in Person herbei — von Wem begleitet? Von dem alten Hausrath der italienischen Tragödie: dem Consigliere, der jedesmal mit dem klugen Rath vom Rathhaus kommt nach der Sitzung. Hier setzt er dem Könige die Ungehörigkeit der Wehklage auseinander mit verständigen Gründen, bis auf den Unverstand, dass er acht Seiten dazu braucht. Den Trostzuspruch des Consigliere überträgt Shakspeare wohlweislich auf Bruder Lorenzo (IV. Sc. 5), dem er zugleich, der grosse „Epitomator", Worte des Mago aus der nächsten Scene in den Mund legt, welche der Todtenklage der Königin Orontea, gleichfalls nach den Novellen, gewidmet ist. Diese weitläufige Scenenflucht drängt Shakspeare in Eine Scene zusammen von lakonischer Kürze; worin er wieder nur von unserer Bühne übertroffen wird, die den ganzen Schwamm zum verschwindenden Punkte mit dem weissen Vorhang zusammendrückt. Gleich jenem Genius in Tausend und Eine Nacht, besitzt sie die Zauberkraft, vom Riesen zum winzigen Zwerge zusammenzuschrumpfen. In dieser Schlussscene zu Groto's viertem Act, ordnet Mago die Bestattung der Leiche an, und lässt diese in die Familiengruft von Priestern versenken. An der Gruft nimmt das königliche Elternpaar Abschied von der Todten mit Concetti's und spitzfindigen Antithesen. Darüber müsste Coro zum Schlusse ein Wehgeschrei erheben, anstatt den abgetriebenen Gaul jenes Spruches zu tummeln: „Das Beste ist: nicht geboren werden, oder gleich nach der Geburt zu sterben." Wenn sich das der Spruch selber sagt, stimmen wir ihm utroque pollice bei: Besser, er wäre gar nicht geboren, oder doch wenigstens gleich nach der Geburt gestorben, dass kein Hahn nach ihm krähte und kein Schlusscoro. Wahrlich man möchte glauben, Shakspeare habe mit seinem Anhängsel zum vierten Act, mit der Rüpelschlussscene zwischen „Peter" und den „Musikanten", die Jammerklage des Coro zu Groto's Actschluss parodiren wollen. „O, spielt mir

eine lustige Litaney! um mich aufzurichten." Es fragt sich, ob eine trübselige Chor-Litaney, als Grabgesang bei einer Scheinleiche, nicht noch lustiger ist als eine lustige, von einem Rüpel gesungen. Unsere Bühne fragt nicht erst, und wickelt beiderlei Litaneyen in das Grabtuch des weissen Vorhanges. Sie sagt, wie Peter's zweiter Musikant: „Nichts da, von Litaney! Es ist jetzt nicht Spielens Zeit."

Mago weiss den fünften Act nicht wirksamer in Gang zu bringen, als durch Erwarten seines Eilboten (Ministro), den er an Latino abgeschickt. Der Eilende bringt auch schon den unbestellten Brief zurück, wie Shakspeare's Bruder Marcus, und meldet: Prinz Latino habe plötzlich, aus Anlass einer Nachricht, das Heer verlassen, und sey dem Ueberbringer derselben gefolgt; Niemand wisse wohin. Mago vernimmt die Meldung so betrübt, wie Bruder Lorenzo.

Mago. Wenn Niemand kommt, hol' ich sie aus der Gruft,
Und bringe sie an einen sichrern Ort. 1)
Lorenzo. „Ich muss allein zur Gruft nun . . .
Und berge sie so lang' in meiner Zell',
Bis ihr Geliebter kommt" . . . (V. Sc. 2.)

Latino tritt auf mit dem Boten der Amme, die ihm Julia's Tod gemeldet. Es ist die Scene, wo Shakspeare's Romeo mit seinem Diener Balthasar vor der Gruft erscheint. Latino steht vor Hadriana's Grabmal und schickt den Boten weg, dem er seinen Mantel schenkt. Auch Romeo beschenkt den Balthasar, bevor er ihn fortschickt: „Nimm, guter Mensch!" Latino, ohne Rücksicht auf den fünften Act, der den grössten Laconismus vorschreibt, lässt seinen Schmerz auf $2^1/_2$ Seiten aus, währenddessen Hadriana ein paar Mal hätte erwachen können; es sey denn, dass sie wegen der Länge der Wehklage wieder eingeschlafen. Einzelne Trauergüsse des Latino klingen wie Echolaute von Romeo's Schmerzensausbruch, während doch das Umgekehrte der Fall ist:

Latino. O Marmor, der das schöne Antlitz birgt,
Und mit dem Himmel theilt mein ganzes Glück,

1) Se non appar alcuno, vo trar costei
De l' arca, e porta in più securo loco.

Aus Mitleid öffne dich, damit das Bild
Ich schau', das Werth allein den Augen giebt. [1])

Romeo. „O du verhasster Schlund! du Bauch des Todes!
Der du der Erde Köstlichstes verschlangst,
So brech' ich deine morschen Kiefern auf“ . . .

Das höchste Schmerzenspathos des italienischen Liebeshelden zerschmilzt in's elegisch Weichliche und Sentimentale. Romeo's Pathos hat einen Zug bittern Grimmes gegen das Geschick, und noch in diesem Moment einen Feuerhauch von dem „Trotze“, den er den Sternen bietet. Sein verzweiflungsvolles Liebesweh kämpft mit dem Tode den Herculesringkampf um Alceste, aber um die ewige Vereinigung mit der Geliebten; um dem Tode eine gemeinsame Hinraffung und Untrennbarkeit abzuringen. Ein solches heroische Herzeleid verleiht der Todessehnsucht, dem entschlossenen Abbruch mit dem Leben, jenen heroisch-schicksalvollen Charakter, jene liebesstarke Ruhe inmitten einer jammervollen Selbstzerstörung, jene Signatur des Tragischen, die selbst die Verzweiflung beseligend vergöttlicht, und den Verzweiflungstod poetisch lichtet zum ewigen Leben. Bei aller Aehnlichkeit mit Latino's Situation und Schmerzensausdruck, wie doch so tief verschieden Beider Wirkung durch tragischen Gehalt und tragischen Abschluss! Latino öffnet den Sargdeckel und hebt die Leiche heraus. „Er sitzt da“, lautet die scenische Anweisung, „mit dem der Gruft enthobenen Leichnam Hadriana's in den Armen“:

Ist diess, ach, unsre Brautnacht? Unser Brautbett
Die Steingruft, wo vereint wir sollten ruhen
Als Gatten? Diess die Hochzeitnacht?
Die aufgetischten Schüsseln diess, von Gift
Und Thränen voll? Ist diess das Lockenhaar,
Das aufgelöst mich band, und das, geknüpft,
Nur fester mich umschlang mit tausend Knoten? . . .
O Antlitz, schön noch, bist du gleich entfärbt!
Nicht kränk' es dich, dass du in meiner Brust

---

1) O Marmi, che 'l bel viso mi celate
E col ciel vi partiste ogni mio bene,
Deh, per pietade, apritevi, ond' io miri
Quell' oggetto, per cui cari ho sol gli occhi.

Im vollen Farbenschmuck des Lebens prangest.
Sind diess die sanften, heitern Brauen,
Der Liebe Bogen einst, und nun des Todes?
Sind diess die schönen Augen, die, bestimmt
Zu Schicksalssternen für mein Leben, nun,
Verfinstert, Tod mir bringen? Ach! warum
Verschmäht ihr jetzt mich anzuschaun? Erschliesst
Euch, theure Augen! Einen Lichtblitz nur!
Und seht an wessen Brust ihr ruhet . . . [1])

So geht es fort mit Mund, Zunge, Busen, Hand; eine förmliche Obduction, zwei volle Seiten. In Jammer aufgelöst, bleibt die tragische Phantasie eines Italieners noch in den 30 Schönheiten eines sinnlich reizenden Weibes haften, und zählt sie auch an den zehn Fingern her. Man denke an Romeo's Zweikampf mit Graf Paris, den er nicht erkennt, als bis er dem Gefallenen ins Gesicht schaut, und dann, auf dessen Wunsch, zu Julien in die Gruft legt:

„O gieb mir deine Hand, du, so wie ich,
Ins Buch des herben Unglücks eingezeichnet."

O des tragisch-süssen Mitleidsschmerzes! o des vollen Leidensmaasses, das in versöhnungsholden Thränen überfliesst! O der ge-

---

1) Son queste ohimè le nozze, è questo il letto,
Fatto di duri marmi, ove a giacere
Sposi haveremo? è questo il bel convito?
Son queste le vivande, onde gli è pieno
Le lagrime e 'l veleno?
Son questi i crespi crin, che mi legaro
Sciolti, e legati raddoppiano il nodo? . . .
Bel viso, ancor che sii scolorato.
Non ti doler, che nel mio petto stai
De' tuoi vivi colori adorno, e vago.
Son queste le tranquille e liete ciglia —
Già d' amor arco, el arco hora di morte?
Son questi quei begli occhi, che assignate
Furon fatali stelle a la mia vita
Ch' ora adducono la mia morte?
Deh, perche di mirarmi hora sdegnate?
Apritevi, occhi cari, un sol baleno,
E rimirate a cui giacete in seno.

meinsamen Trauer, durchglänzt vom Liebesstern eines gemeinsamen Liebeswehs!

„Ein siegeprangend Grab soll dich empfangen.
Ein Grab? Nein, eine Leucht', erschlagner Jüngling!
Denn hier liegt Julia: ihre Schönheit macht
Zur lichten Feierhalle diess Gewölb'.
Da lieg begraben, Tod, von einem Todten!
(Legt Paris ins Begräbniss. Beim Erblicken von Julia's Leiche.)
Wie oft sind Menschen, schon des Todes Raub,
Noch fröhlich worden! Ihre Wärter nennen's
Den letzten Lebensblitz. Wohl mag dann diess
Ein Blitz mir heissen. — O mein Herz! mein Weib!
Der Tod, der deines Odems Balsam sog,
Hat über deine Schönheit nichts vermocht.
Noch bist du nicht besiegt: der Schönheit Fahne
Weht purpurn noch auf Lipp' und Wange dir;
Hier pflanzte nicht der Tod sein bleiches Banner.
Liegst du da, Tybalt, in dem blut'gen Tuch? . . .
Vergieb mir, Vetter! Liebe Julia
Warum bist du so schön noch? Soll ich glauben —
Ja, glauben will ich (komm, lieg' mir im Arm!)
Der körperlose Tod entbrenn' in Lieb',
Und der verhasste, hagre Unhold halte
Als seine Buhle hier im Dunklen dich.
Aus Furcht davor will ich dich nie verlassen,
Und will aus diesem Palast dichter Nacht
Nie wieder weichen . . .
O hier bau' ich die ew'ge Ruhstatt mir,
Und schüttle von dem lebensmüden Leibe
Das Joch feindseliger Gestirne. — Augen,
Blitzt euer Letztes! Arme, nehmt die letzte
Umarmung! und o Lippen, ihr, die Thore
Des Odems, siegelt mit rechtmäss'gem Kusse
Den ew'gen Vertrag dem Wuchrer Tod . . .
. . . Und so im Kusse sterb' ich."

Und nach diesem Kusse sollte Romeo noch mit dem Tode ringen? Sollte ihn Julia noch im Todeskampfe finden? Ihn, den die Liebe geküsst in Gestalt des Todes; der Tod in Gestalt der Liebe! Ihn, der den „verhassten, hagern Unhold" besiegt, den Sieger über solchen Tod, ihn sollte Julia von diesem Unhold elendiglich niedergerungen, zuckend unter dessen langsam zermalmenden Füssen erblicken?

So erblickt ihren Latino die in seinen Armen erwachte Hadriana, nachdem er das Gift getrunken, und hört ihn noch 6 Seiten lang röcheln, und in der Agonie sein Testament machen: „Hadriana möge eine glückliche Ehe mit ihrem Bräutigam, dem Sabiner Prinzen, führen und Kinder mit ihm zeugen“:

Ich bitt' euch, wenn ihr eurem neuen Gatten
Den zarten Körper überliefert, den
Ich — nicht bereu ich's — keusch zurücke liess!
So wendet manchmal euer Herz von ihm
Demjenigen zu, der euch zu Liebe ruht
Im Marmorsarge unter grausen Schlangen.
Dieweil, in einen Liebesknäuel verflochten,
Ihr euch des jugendlichen Gatten freut.[1])

Schon jetzt tritt für uns der Compositionscharakter des grössten Bühnendichters, in Absicht auf Benutzung seiner Quellenstoffe, zu Tage: dass nämlich bei seinen Gestaltungen beide Geistesthätigkeiten gleich mächtig wirkten: kritisches Urtheil und freischaffende Bildkraft; kunstkritische Auswahl der seinem Zweck dienenden Stoffelemente, und schöpferische Phantasie. Mit einem Worte: dass beide Genien in seinen ewigen Kunstwerken einander in die Hände arbeiteten: das Genie der Kritik und das der Poesie. Die berufenen „Krücken der Kritik“, die sein grosser Kunstgenosse und erster Verkünder, Lessing, aus allzustrenger Bescheidenheit und Selbstverläugnung dem Erfindungsgenie freithätiger Schöpferkraft entgegengestellt, diese „Krücken“ sind vielmehr die Flügel des poetischen, vor Allem, des dramatischen Genie's, kraft welcher der feuergeborene Wundervogel, den Adlerblick fest und lichtverwandt emporgerichtet, der Sonne zufliegt. Im Verfolge unserer Geschichte wird die Richtigkeit der bisher erprobten That-

1) Vi prego ben, che quando al vostro sposo
Darete in preda il delicato corpo
Ch' io vi lasciai (nè me ne pento) casto,
Rivolgiate da lui tal volta il core
Verso colui che sol per amor vostro
Starei trà duri marmi e crude serpi,
Mentre voi in gloriosi abbracciamenti
Viverete col novello amoroso sposo.

sache sich noch überzeugender herausstellen: dass die Mängel in den Musterwerken der vorzüglichsten Vertreter der dramatischen Dichtkunst meist auf Rechnung der Schwäche oder Unzulänglichkeit ihrer kunstkritischen Einsicht kommen; dass diese Schwäche in geradem Verhältniss zu dem Zurückbleiben hinter der höchsten Vollkommenheit steht, welche sie vermöge ihres poetischen Genie's hätten erschwingen können. An dem grössten Tragiker nächst Aeschylus und Shakspeare, an unserem Schiller, wird sich vielleicht ebenfalls erweisen lassen, dass nur eine irrthümliche Kunsttheorie, dass überhaupt die Täuschung, als läge dem Dichter ob, seine Kunsttheorie aus einer abgeleiteten, einer schulwissenschaftlichen, und nicht aus der ursprünglichen Quelle, nicht aus der eingebornen, seinem poetischen Genie immanenten Kunstkritik und Kunstdenken zu schöpfen — dass dieser Irrthum selbst Schiller's gewaltigen Genius unter der Höhe seines dramatischen Zieles zurückgehalten.

Aber auch eine — um auf Shakspeare zurückzuweisen — eine der bestrittensten Eigenschaften wird ihm zugesprochen werden müssen. Wenn gründliche Quellenstudien den Gelehrten; wenn eine zweckmässige, dem zu ermittelnden Ergebnisse entsprechende Benutzung solcher Quellen den Fachgelehrten kennzeichnet: so muss Shakspeare als umfassendster und tiefbelesenster Forscher aller ihm zu Gebote stehenden, in sein Kunstfach einschlagenden Quellen, und als derjenige, der sich des gesammten seinem Zwecke dienenden Studienmaterials und Erkenntnissstoffes bemächtigte, — muss Shakspeare als einer der grössten Fachgelehrten seiner Zeit gepriesen, und wie er der grösste Bühnendichter aller Zeiten war, auch als der gelehrteste aller dramatischen Dichter anerkannt werden.

Einen Zug italienischer Tragik hätten wir beinahe in der Katastrophe von Groto's Hadriana vergessen. Beim Erwachen, bevor Hadriana ihren Latino erkennt, glaubt sie, es sey der Mago, und traut demselben Absichten zu, die wir nur durch den Hinweis auf den Mago oder Negromante bei Ariosto[1]) andeuten können, welcher im Begriffe steht, die ohnmächtige Angelica durch Besprengen mit dem Weihwedel zu sich zu bringen.

1) C. II. St. 12.

Groto's Mago erscheint aber erst nach der sechsten, eine sechs Seiten lange Agonie aufrollenden Scene zwischen dem sterben sollenden Latino und der sterben wollenden Hadriana in der Familiengruft. Dem Mago sagt Hadriana, sie habe den Rest des Giftes getrunken, und bittet ihn, dafür zu sorgen, dass ihre und ihres Gatten Leiche im selben Grabe vereinigt ruhen, und dass er ihre trauervolle Geschichte in Marmor möchte graben lassen. Vom Himmel erfleht sie die Gunst: Es möge sich ein Autor finden, der, von Mitleid bewegt, aus ihrer Geschichte „ein Theaterstück mache, zu Nutz und Frommen treuer Liebenden.“[1]) Während Mago die Leiche des Latino in die Gruft legt, ersticht sich Hadriana mit einer Stricknadel, die sie zufällig noch von einer Häkel- oder Netzarbeit bei sich hatte.[2]) Mago trägt dann auch die entseelte Hadriana mit Hülfe eines Dieners (Ministro) rasch in die Gruft, da bereits aus dem Palaste Frauen daher kommen. Mago bringt noch in aller Eile die Moral des Stückes an den Mann, oder richtiger, an die unverheiratheten Frauenzimmer im Publicum, denen er zu beherzigen giebt: „Lernet ihr Mädchen, euch nicht ohne Willen eurer Eltern zu verheirathen, weil sonst die Ehe nur verderbenbringend und traurig seyn kann.“[3]) Von dieser Moral geht auch Arthur Brooke's Poem aus. Shakspeare's Moral besteht in der tragischen Feier des Liebesschicksals selbst, und ist als die Seele dieses Schicksals durch das ganze Gedicht ergossen. Die Romeo's und Julia's können schlechterdings nichts Anderes lernen, als für ihre Liebe, die ihr ewiges Leben ist, das zeitliche zu opfern. Wohl aber können die Eltern aus der Tragödie lernen, ihre Kinder zu einem solchen Opfer nicht zu zwingen; und noch obendrein durch

---

1) — la riduca in forma, ch' ella
Possa rappresentarsi a fidi amanti.

2) — ago da me trovata — a casa ne la veste con cui di seta reticelle e d' oro Eran da me conteste.

3) Imparate, donzelle,
Non maritarvi, senza
Voler de' padri vostri.
Però ch' l matrimonio senza questo
Esser non può, se non dannoso e mesto.

ihren verbissenen Familienerbhass zu zwingen. Der Dichter hält es mit der Liebe, nicht mit dem Hass, und überlässt die Moral des Hasses den unvollwichtigen Poeten und Literarhistorikern, die selbst Shakespeare'n diese Moral in die tragischen Schuhe schieben, wie z. B. Gervinus. Aus dem gemeinschaftlichen Grabe des Liebespaares liess Shakespeare noch zuletzt den Friedensengel emporsteigen, der die Häupter der verfeindeten Familien bewegt, sich über dem Grabe ihrer Kinder die Hände zu reichen; liess Shakspeare aus der Familiengruft, worin der liebeselige Tod das Opferpaar des Familienhasses, wie in ein Brautlager bettete — liess Shakspeare die Familienversöhnung, gleich jener rosendurchwachsenen Zwillingsrebe, emporsprossen, welche, dem Grabe von Tristan und Isolde erblüht, untrennbar sich umschlungen hielt. Was thut Groto? Er führt einen Messo noch daher, der dem Coro als rückständigen Thorzoll, bei Thorschluss, die Traumgebühren entrichtet. Derselbe erzählt nämlich: König Mezenzio habe, infolge eines Traumes, worin ihn sein Sohn Latino, aufgefordert, seinen in fremder Erde begrabenen Leib zu rächen, den Berg durchstechen lassen, der die Meerflut dämmte. Nun wälzen sich die verheerenden Wasserwogen auf Hadria heran, und folgen ihm, dem Boten, dicht auf dem Fusse. Die Schilderung der anstürzenden Ueberschwemmung ist an sich ganz gut; als Schluss der Tragödie aber ist sie am Halse des Dichters der Mühlstein zum Versenken ins Meer, das ihm auf halbem Wege entgegeneilt. Woher rührt das? Woher anders, als aus dem Missverhältniss zwischen dem Dichter Groto und dem Kritiker Groto? Vermöge seiner dichterischen Begabung hätte er, selbst nur nach diesem Ueberschwemmungsgemälde zu schliessen, sicherlich einen zweckmässigeren Schluss zu Stande bringen können; wofern nur sein kritisches Judicium nicht der graue Staar gewesen wäre, der die Sehlinse seines für die Lichtempfindung des Poetischen an sich nicht erstorbenen Auges verfinsterte, und ihn zum „Blinden von Hadria“ machte. Schon hört Messo die Sturmflut heranbrausen. Coro aber, unbeweglich wie der Meerfels, weicht nicht, bevor er gemeldet, dass Königin Orontea, beim Anblicke der Bildnisse ihrer beiden verstorbenen Kinder, des Sohnes und der Tochter, todt hinstürzte, so dass die Wasserflut sie bereits als Leiche vorfand, und ohne weiteres in seinem Er-

zählungsschwall auf die Bühne schwemmte. Welche seltsame Träume Mercutio's Traumkönigin, Mab, den italienischen Tragikern des 16. Jahrh. aus jener Vertiefung ihrer Hirnschale kitzelte, wo das Organ des kritischen Urtheils hätte sitzen sollen!

Die Merope-Tragödien[1]) die wir zu gewärtigen haben, legen uns die Verpflichtung auf, deren Aeltermutter: die Merope des Grafen

Pomponio Torelli,

noch in den Kreis unserer Besprechungen der italienischen Tragödie des 16. Jahrhunderts aufzunehmen, bevor wir denselben abschliessen.

Pomponio Torelli di Monte Chiarugolo stammte aus vornehmer Familie; seine Geburtsstadt war Parma; das Geburtsjahr ist nicht angegeben. Auf der Universität von Padua brachte er elf Jahre zu. Als 22jähriger Jüngling bereiste er Frankreich, wo er einige Jahre verweilte. Nach seiner Rückkehr ins Vaterland vermählte er sich mit einer Nichte des Paptes Pius V., von der er fünf Söhne hatte, einen natürlichen Sohn ungerechnet, dergleichen im 16. Jahrh. mit zu den classischen Studien und Erzeugnissen gehört zu haben scheint. Von Herzog Ottavio Farnese nach Spanien geschickt (1584), um die Räumung der von spanischen Truppen besetzten Citadelle von Piacenza zu bewirken, erreichte Torelli diesen Zweck so vollständig, dass er mit Triumphgepränge bei der Rückkehr in Piacenza empfangen ward. Ginguené versichert, dass Torelli glücklich und geehrt bis an seinen Tod lebte, welcher 1608 eintrat.

Ausser lyrischen Dichtungen in italienischer[2]) und lateinischer Sprache[3]), hinterliess Pomponio Torelli fünf Tragödien, die keiner gleichzeitigen an Regelmässigkeit der Führung und Sauberkeit des Styls nachstehen. Wir glauben dieser Versicherung des Ginguené aufs Wort und unbesehens. Die fünf nennen sich: Merope, Tancredi[4]), Galatea, Vittoria, Polidoro. Die

---

1) Von Scipione Maffei, Voltaire, Apostolo Zeno und Alfieri. — 2) Gedr. 1575. — 3) 1600. — 4) Die Fabel ist aus Boccaccio's Decam. (1. Nov. des vierten Tages) genommen; wo die Handlung übereinstimmend mit der in Silvano de' Razzi's Gismonda (gedr. 1569) und mit der Handlung

Merope wird als die vorzüglichste, nicht blos von Ginguené, sondern auch von den italienischen Literatoren gerühmt. Prüfen wir die beste, und mögen die Literatoren alle anderen behalten, nebst Torelli's nicht edirten Schriften, worunter auch ein kurzgefasster Auszug aus Aristoteles Poetik, die bekanntlich selbst nur der Auszug eines Auszugs ist. Sämmtliche nicht gedruckte und nur zum Vortrag in der Accademia degl' Innominati zu Parma, deren Mitglied Torelli war, gelangte Schriften befinden sich in den Archiven von Reggio[1], wo sie bis zum jüngsten Tage ungestört mögen ruhen bleiben. Urgeat ossa lapis.

Wir nannten Torelli's Merope die Aeltermutter der Merope-Tragödien des 18. Jahrh. Die Aeltermutter zählt aber ihrerseits Aeltervåter: den Telesfonte von Antonio Cavalerino und den Cresfonte von Giambattista Liviera, welche beide die Meropefabel nach Hyginus behandeln. Cavalerino's Telesfonte erschien[2]) mit noch drei andern Tragedie: Ino, Conte di Modena, und Rosmunda; die zwölf Tragedie gar nicht mitgezählt, die gottlob, wie für uns alle sechzehn, ungedruckt geblieben. Ginguené versichert wiederum auf sein literaturgeschichtliches Ehrenwort, dass alle 16 durch Einfachheit des Plans und guten Stylgeschmack[3]) besonders merkwürdig wären. Auf sein Zeugniss hin wollen wir uns das ein für allemal merken. Den Cresfonte, das Erstlings- und Letztlingswerk des 18jährigen Giambattista Liviera, nennt Ginguené einen ungeleckten Bären[4]); — ein Geburtszustand wie derselbe nicht anders von einem Dichter so „zarten Alters" zu erwarten. Ginguené zeigt den Klumpen vor, und beleckt ihn ein wenig zum Beweis, dass derselbe nichts weiter ist, als des Hygimus in Scene gebrachte Fabel.

Diese vielfach bezielte Fabel, die nur auf ein paar geschichtlichen Angaben[5]) beruht — die 184. des Hyginus — wäre selbst

---

in Federico Asinari's Tancredi (gedr. 1588). Dieser Tancredi erschien in Paris 1587 8⁰ unter dem Titel „Gismonda", als ein Werk des Tarq. Tasso. In der Ausgabe von Bergamo (1588. 4⁰) wurde dieser Irrthum berichtigt.

1) Tirab. t. VII. p. 137 (Ausg. Rom). — 2) Moden. 1582. — 3) Elles sont surtout remarquables par la simplicité des plans et par le bon goût du style. — 4) Le style de sa tragédie n'est pas formé. — 5) Pausan. IV. c. 3. Apollod. II. c. 8.

bereits zur Fabel geworden, wie die Merope-Tragödien insgesammt, ohne Lessing, der dieselbe, bei Gelegenheit seiner unübertrefflichen Vergleichung von Maffei's und Voltaire's Merope, mittheilt.[1]) Zur Orientirung bei Torelli's Merope lassen wir die Erzählung des Hyginus, nach Lessing's Uebersetzung[2]), folgen:

„Kresphontes war König von Messenien, und hatte mit seiner Gemahlin Merope drei Söhne, als Polyphontes einen Aufstand gegen ihn erregte, in welchem er, nebst seinen beiden ältesten Söhnen, das Leben verlor. Polyphontes bemächtigte sich hierauf des Reiches und der Hand der Merope, welche während des Aufruhres Gelegenheit gefunden hatte, ihren dritten Sohn, Namens Telephontes, zu einem Gastfreunde in Aetolien in Sicherheit bringen zu lassen. Je mehr Telephontes heranwuchs, desto unruhiger ward Polyphontes. Er konnte sich nichts Gutes von ihm gewärtigen, und versprach also demjenigen eine grosse Belohnung, der ihn aus dem Wege räumen würde. Dieses erfuhr Telephontes; und da er sich nunmehr fähig fühlte, seine Rache zu unternehmen, so machte er sich heimlich aus Aetolien weg, ging nach Messenien, kam zu dem Tyrannen, sagte, dass er den Telephontes umgebracht habe, und verlangte die von ihm dafür ausgesetzte Belohnung. Polyphontes nahm ihn auf, und befahl, ihn so lange in seinem Palaste zu bewirthen, bis er ihn weiter ausfragen könne. Telephontes ward also in das Gastzimmer gebracht, wo er vor Müdigkeit einschlief. Indess kam der alte Diener, welchen bisher Mutter und Sohn zu ihren wechselseitigen Botschaften gebraucht, weinend zu Meropen, und meldete ihr, dass Telephontes aus Aetolien weg sey, ohne dass man wisse, wo er hin gekommen. Sogleich eilt Merope, der es nicht unbekannt geblieben, wessen sich der angekommene Fremde rühme, mit einer Axt nach dem Gastzimmer, und hätte ihn im Schlafe unfehlbar umgebracht, wenn nicht der Alte, der ihr dahin nachgefolgt, den Sohn noch zur rechten Zeit erkannt, und die Mutter an der Frevelthat verhindert hätte. Nunmehr machten beide gemeinschaftliche Sache, und Merope stellte sich gegen ihren Gemahl ruhig und versöhnt. Polyphontes dünkte sich aller seiner Wünsche gewährt, und wollte den Göttern durch ein feierliches Opfer seinen Dank bezeigen. Als sie aber alle um den Altar versammelt waren, führte Telephontes den Streich, mit dem er das Opferthier fällen zu wollen sich stellte, auf den König; der Tyrann fiel, und Telephontes gelangte zu dem Besitze seines väterlichen Reiches."

Bekanntlich wird diese Erzählung des Hyginus als der Fabelauszug aus Euripides' verlorner Tragödie Kresphontes[3]) be-

---

1) Hamb. Dram. Nr. 36—50. — 2) Das. Nr. 40. — 3) Gesch. d. Dram. I. S. 509.

trachtet; wie denn Scip. Maffei die Fabeln des Hyginus überhaupt für Argumente alter Tragödien erklärte. Der Verlust jener von Aristoteles, Plutarch u. a. als höchst wirkungsvoll gepriesenen, dem Euripides zugeschriebenen Tragödie, Kresphontes, ist um so mehr zu beklagen, ist um so schmerzlicher, als die Erhaltung derselben uns möglicherweise sämmtliche nachfolgenden Merope-Tragödien erspart hätte. So viel ist sicher, und wird auch von Lessing angedeutet: mit jedem Schritte, den sich eine Nachwuchs-Merope von gedachter Euripides-Fabel bei Hyginus entfernte, blieb sie auch hinter einem kunstgemässen Entwickelungsgange des Fabelmotivs und seiner tragischen Wirkung zurück. Ein Hauptpunkt dabei ist, dass Merope's Sohn von Anfang herein sich als Rächer seines Vaters und Wiederhersteller seines Thrones darstelle. Dieses von Maffei, Voltaire und Alfieri preisgegebene Hauptmotiv hat Torelli beachtet und gewahrt. Seine Merope darf mithin einen wesentlichen Vorzug vor den drei Merope's des Maffei, Voltaire und Alfieri in Anspruch nehmen, bei denen Merope's Sohn sich selber als solchen nicht kennt. Besser berathen folgte Apostolo Zeno (1669—1750) den Fusstapfen Torelli's in seinem Melodrama „Merope", worin Epitide, sich gleich mit den ersten Eingangsworten als Merope's Sohn ankündigt.[1]) Aber auch in anderer Hinsicht, namentlich in Bezug auf Motivirung, Charakteristik, Styl und tragischen Charakter, nehmen wir keinen Anstand, Torelli's von Maffei's verdrängte Merope über die des gelehrten Marchese, mithin auch, wenn nicht als Theaterstück, so doch als Tragödie im classischen Styl, über Voltaire's Merope zu stellen, welche, nach Lessing's eben so tief einschneidender, wie durch Witz, Scharfsinn und siegreiche Ueberlegenheit des dramatischen Urtheils glänzender Zergliederung, nur eine „Copie" von der Merope des Maffei, bis auf ein einziges Moment: die Erkennung des Sohnes, keine eben verbessernde Nachbildung derselben scheinen darf. Was gäben wir darum, wenn Lessing auch Torelli's, von ihm nur erwähnte Merope einiger Federstriche gewürdigt hätte — Striche einer Feder, die mit der Adlerfeder

1) Questa è Messene . . . .
. . . .
Cui nacqui Rè etc. (I. Sc. 1).

die von Plinius hervorgehobene Eigenschaft gemein hat, vermöge welcher dieselbe alle andern Federn, womit sie vermischt wird, verzehrt.

Torelli's Merope eröffnet selbst die Tragödie mit der schmerzlichsten aller Wittwenklagen: dass sie nun mit dem Mörder ihres Gatten Cresfonte, rechtmässigen Königs von Messenien, mit dem Verdränger des einzigen, der Nachstellung des Tyrannen entrissnen Sprösslings und rechtmässigen Thronerben, ihres Sohnes, Telefonte, dass sie mit dem Reichsanmaasser und Gewaltherrscher Polifonte, nach zehnjähriger Hinhaltung seiner Bewerbung um ihre Hand, sich nun vermählen soll. Der Usurpator hatte der Königin Merope diese Frist gegen ihr Versprechen bewilligt: ihm nach Ablauf derselben, wenn bis dahin ihr Sohn, Telefonte, nicht zum Vorschein kommen sollte, die Hand zu reichen. Die zugestandene zehnjährige Frist ist verstrichen; ihr Sohn Telefonte verschollen; der Liebesungestüm des aus Herrschsucht und Politik zärtlichstürmischen Bewerbers nach zehn Jahren, gleich südlichen Weinen, noch feuriger geworden. Merope zieht den Tod der verhassten Ehe vor, und erklärt gleich in den ersten Scenen ihren Entschluss, zu sterben, der ständigen Vertrauten und Busenfreundin in den italienischen Tragödien des 16. Jahrh., der Amme; dem unveräusserlichen Gewissensrath derselben Tragödie, dem Consigliere, hier Gabria genannt, und der „todten Hand“ dieser Tragödien: dem Coro, der aus jungfräulichen Mädchen (vergini donzelle) besteht, trotzdem dass selbe, als alte Chorjungfern, so und so viel Tragödienchöre auf dem Rücken haben. Vergebens bemüht sich der Mädchenchor und der als Brautführer vom Tyrannen abgesandte Consigliere, die Königin auf andere Gedanken zu bringen, und sie, aus Rücksicht auf das Messenische Volk, dessen Joch sie durch ihren grossen Einfluss auf den König erleichtern könnte, zum Nachgeben zu bestimmen: „Eher wird die Bärin Calisto am Himmel den vom Neptun der eifersüchtigen Juno geleisteten Eidschwur brechen, und ins Meer untertauchen; ehe sie, Merope, das Beilager des Polifonte besteigen wird“ — Das gelobt die gatten- und kindestreue Königin.[1]) Die Vorstellungen

1) Pria la lucente stella di Calisto
Vedrà, rotte la fede di Nettuno,
La gelosa Giunone in mar tofarsi etc.

des Coro und Consigliere bewirken nur so viel, dass Merope aus der elegischen Stimmung des Wittwenschmerzes in die Actionstragik einer dramatischen Heldin übergeht, entschlossen, sich scheinbar den ehebrünstigen Wünschen des Polifonte zu fügen, um in der Brautnacht, durch Ermordung des Tyrannen, den Tod ihres Gemahls und ihrer Kinder, und die Unterdrückung des Vaterlandes zu rächen.[1]) Dieser Entschluss der einzig von Gatten-, Mutter- und Vaterlandsliebe beseelten Fürstin erscheint um so heroischer, als sie den kriegerischen und Herrscher-Eigenschaften des Machthabers Gerechtigkeit widerfahren lässt, den sie in derselben Scene einen „glorreich-gewaltsamen Sieger"[2]) nennt, und dem sie auch noch zuletzt, nachdem er gefallen, die Anerkennung seines persönlichen Werthes, ja ein schmerzliches Bedauern, nicht versagt. Die grossgesinnte, zu solcher Würdigung durch eigene Seelenhoheit gestimmte Fürstin übersieht nur hiebei, wie wenig ein solches Zugeständniss mit ihrem zur Schau getragenen Abscheu gegen den Blutfeind und Vertilger ihres Hauses sich verträgt; und in welchen schroffen Widerspruch sich diese unbeirrte Anerkennung zu ihrer sie ausschliesslich beherrschenden Leidenschaft, zu dem unbedingten, tragisch gebotenen Abscheu stellt. Am energievollsten hat diesen Charakterzug Alfieri in seiner Merope ausgeprägt und festgehalten.[3])

Schier möchte man dem verdächtigenden Gedanken Raum geben: eine geheime Zuneigung zu dem Glorioso e violento, zu dem mannhaft tapfern Verbrecher, Vergewaltiger und nach zehn-

---

1) Voglio con queste nozze, e queste notte
Uccider di mia man l' empio tiranno.

2) Vincitor glorioso, e violento.

3) — „I figli
E il mio consorte oltre ogni trono amai; . . .
E aborro te." . . . (I. Sc. 2).

„Weit über jeden Thron
Hab Sohn und Gatten ich geliebt, und dich
Verabscheu ich." . . .

Dieser runde, Polifonte's erste Bewerbung abweisende Bescheid bildet den Grundklang im Wesen und Verhalten von Alfieri's Merope gegen den Vertilger ihres Hauses, von Anfang bis Ende.

jährigem Zuwarten noch feurigen Liebhaber verberge sich hinter der von Torelli seiner Merope gewaltsam auferlegten Rachemission: wenn eine solche raffinirte Psychologie tragischen Heldenthums schon zu jener Zeit die Poeten gekitzelt haben könnte, und den Aussatz eines aus Geistesverderbniss ironisirenden Motivirungsgelüstes auf die Tragödie schon damals hätte übertragen können. Dergleichen im Innersten unpoetische und mit ironischen Verdächtigungen die tragische Leidenschaft selbst befleckende Motivirungskünste, diese abgefeimte, aus der sophistisch frivolen Salonnovellistik in die heroische Tragödie eingeschwärzte Jesuitenpsychologie war unserer romantischen, war der Tieck'schen Dramaturgie und Poetik vorbehalten, welche einen König Claudius z. B. zu einem höchstehrenwerthen Brudervergifter, Ehebrecher und liebenswürdigen Blutschänder, zu einem zusammengeflickten Lumpenkönig von den schätzenswerthesten Herrschereigenschaften glorificirt, gegenüber einem feigen Schwächling, einem Jämmerling, wie Hamlet. Nein, der aufrichtige, redliche Tragiker des 16. Jahrh., unser Conte Pomponio Torelli, legte seiner Merope jene günstigen Aeusserungen über den Gegenstand ihres Abscheues und ihrer Vergeltungsrache nur aus orthodoxer Befolgung der aristotelischen Lehre in den Mund: keinen absolut schlechten, verwerflichen Charakter als tragisches Racheopfer hinzustellen; und aus Scheu, einen gewöhnlichen Theaterwüthrich zu zeichnen. Schade nur, dass die dramatisch löbliche Absicht mit einer Schwächung des Missionspathos seiner Heldin vom Dichter erkauft ward. Sein Polifonte konnte sich immerhin als blutigen Usurpator von grossen Eigenschaften bewähren. Eine Merope aber, wie sie Torelli anlegte, durfte in dem Usurpator nur den Feind ihres Hauses und Vaterlandes erblicken; durfte keinen Sinn, kein Auge für seine anderweitigen Eigenschaften haben.

Ein zweiter Uebelstand entspringt daraus, dass Merope's heroische Entschliessung sich wieder in allgemeine Klagebetrachtungen über ihre Bedrängnisse auflöst, und sich in derartigen Wiederholungen bis zur zweiten Scene des dritten Actes hinzieht, wo ihr treuer Diener, Nesso, der Gefährte ihres Sohnes, Telefonte, aus Aetolien mit der Nachricht von dessen Verschwinden eintrifft. Auch könnte es scheinen, als sey die Betrübniss und der Gram über die zehnjährige Verschollenheit ihres Sohnes in

ihrer Trauer und den Aeusserungen ihres Kummers nicht genugsam, nicht effectvoll genug betont. Während der Vorbereitungen zur Hochzeitsfeier berathschlagt der Tyrann Polifonte mit dem Consigliere, Gabria, der die Rolle eines wenn nicht zweideutigen, so doch zweiseitigen Rathgebers spielt, abwechselnd bei der Königin und dem Tyrannen, den er zugleich, im Besten der Königin und des Vaterlandes, aushorcht. Polifonte bespricht mit dem Consigliere die Wege und Mittel, sich des Telefonte zu entledigen, falls derselbe noch am Leben. Das sicherste Mittel, den Sohn der Merope unschädlich zu machen, meint der wackere Rath, sey, ihn liebreich aufzunehmen und als künftigen Thronerben zu behandeln. Telefonte würde im Verein mit den übrigen Unterthanen des Königs dessen stärksten Schutz und Damm gegen äussere Feinde abgeben:

Und die Königin, die
So sehr du liebst und ehrst, sie würde sich
Mit dir der Herrschaft freun, und auch der Sohn.[1])

Gesprächsweise giebt der König sein politisches Glaubensbekenntniss zum Besten, das nicht ganz so machiavellistisch klingt, wie ähnliche naive Auslassungen, die wir aus dem Munde anderer Tragödientyrannen bei Rucellai, Giraldi Cintio u. s. w. vernahmen; aber doch noch Neronisch genug, um an die Herzensergiessungen des Nero in Seneca's Octavia zu erinnern. Torelli's Polifonte lässt sich also vernehmen:

Recht und Gesetz, wovon so viel du sprichst,
Doch ohne viel von beiden zu verstehn,
Sie haben über Fürsten keine Macht.
Nicht ziemt sich's, dass die, so Gesetze geben,
Der Wirkung des Gesetzes unterliegen.
Doch jene Satzung, die in Demantzügen
Mit eigner Hand schrieb die Natur, vermag
Allein die Macht zu gründen und zu ändern ....

---

1) Sarà (il figlio) con la persona, e co soggetti
Incontro a tuoi nimici argine, e fossa:
E tu lieto, e sicuro ne vidrai,
E la Reina, che tant' ami, e pregi,
Goderà seco il regno, e 'l figlio insieme.

Durch diess Gesetz ist festgestellt, dass man
Gewalt gebrauche, wo der Rath nicht frommt;
Und wo Gewalt nicht ausreicht, dass mit List
Man's durchsetzt — Diese Satzung ist's, kraft welcher
Gerecht und heilig das erachtet wird,
Was Macht verleiht, und den Bestand ihr sichert.[1])

---

1) Le leggi, e 'l giusto, di che tanto parli,
E per parlarne assai poco n' intendi,
Non hanno sopra i Principi potere;
Che mal si converria s' essi le fanno,
Ch' essi a l' opra lor fosser soggetti;
Ma quella legge, che 'n diamante saldo
Scrisse di propria man l' alma Natura,
Sola può dare, e variar gli imperi . . .
Per essa è stabilito, che la sforza
S' abbia ad usar, ove 'l consiglio manca;
E dove per la violenza in opra
Non si può, ch' a l' astuzia si ricorra:
Per lei vien giusto, e santo riputato
Ciò, che può dare, o mantener l' impero.

Maffei's Polifonte übertyrannt noch den Tyrannen des Torelli. Jener bezeichnet seinem Vertrauten, Adraste, der mit Maffei's Polifonte in die Wette die verruchtesten Regierungsränke spinnt, die Richtschnur seines Regiments, sobald er Meropen überlistet, folgendermaassen:

— „Weil nun Messene
Betrogen seyn will, sey es denn betrogen.
Sind die Gemüther nur beruhigt erst,
Das Weitre fördert die Regierungskunst.
Auf heimlich krummen Wegen wandern dann
Hinab zum Styx die kühnen, muthigen Seelen.
Den Lastern, die Entschluss und Thatkraft brechen,
Lass ich die Zügel schiessen. Missethätern wend' ich
Die volle Gnade zu mit allem Anschein
Erbarmungsreichen Mitleids. Zu den grössten
Verbrechen reiz' ich an, wodurch die Guten
Gefährdet bleiben, die Verruchten sich
Befriedigt fühlen; dass einander sie
Aufreibend in grausamen Fehden sich
Zerfleischen und so dämpfen ihre Wuth.
Oft wirst du von Erlassen und verschärften
Gesetzen hören, die dem Herrscher frommen,
Ob sie befolgt, ob übertreten werden.

Hierauf folgt eine Scene, worin Polifonte mit der liebreichen Zärtlichkeit eines endlich erhörten Bewerbers die verstellte Einwilligung Merope's entgegennimmt, deren listige Frauen-

---

Von Kriegsbedrohung hören — nur ein Anlass
Zu des bestürzten Volkes stärkerer
Belastung und Herbeiruf fremder Truppen.
Kurzum so weit gelangt' ich, dass ich nichts
Bedarf als Zeit, da Zeit allein schon hinreicht,
Zur Sicherung der obersten Gewalt.
Adrasto. Fürwahr nicht läugnen lässt sich's, dass zum Herrschen
Du vorbestimmt bist und geboren, da
An Geist wie Rang du alle überragst."

„— Poiche vuol Messene
Esser delusa, si deluda. Quando
Saran dappoi sopiti alquanto e quieti
Gli animi, l' arte del regnar mi giovi.
Per mute oblique vie n' andranno a stige
L' alme più audaci e generose. Ai vizj,
Per cui vigor si abbatte, ardir si toglie,
Il freno allargherò. Lunga demenza
Con pompa di pietà farò che splenda
Sui delinquenti! ai gran delitti invito,
Onde restino i buoni esposti, e paghi
Renda gl' iniqui la licenza, ed onde
Poi fra se distruggendosi, in crudeli
Gare private il lor furor si stempri.
Udrai sovente risonar gli editti,
E raddoppiar le leggi, che al sovrano
Giovan servate e trasgredite. Udrai
Correr minaccia ognor di guerra esterna;
Ond' io n' andrò sull' atterrita plebe
Sempre crescendo i pesi, e peregrine
Milizie introdurrò. Che più? son giunto
Dov' altro omni non fa mestier che tempo;
Anche da sè ferma i dominj il tempo.
Adrasto. Certo negar non si potrà, che nato
A regnar tu non sia. Quanto col grado,
Con la mente altrettanto altrui sovrasti."

Welches Schnippchen in der Tasche, begleitet von dem artigsten Bückling, Voltaire in seinem Briefe an Maffei diesem wegen obiger Vorlesung schlägt,

politik aus Kindesliebe es hier der Staatskunst des Gewalthabers wettmacht. Wir geben dieser Scene den Vorzug vor der entsprechenden des Maffei schon desshalb, weil letztere Maffei's Tragödie eröffnet, und Merope'n vorweg in einem ihrer Lage unangemessenen, weil unvorbereiteten, tête-à-tête zeigt; trüge Maffei's Eingangsscene auch nicht, Seitens der Merope, den Charakter einer Gardinenpredigt vor der Hochzeit. Alfieri lässt die bezügliche, oben bereits erwähnte Scene (I. 2) von einem kurzen Eingangsmonolog der Merope zweckmässig einleiten, und diese in der folgenden Bewerbungsscene eine würdevolle, heroische Schroffheit und Abwehr dem Polifonte entgegenstellen, die sie bis zuletzt behauptet. Diesen Grundzug konnte Alfieri der Merope des Ap. Zeno abgesehen haben, die ihren unversöhnlichen Hass dem Polifonte, in der ersten Scene mit demselben, zu erkennen giebt.[1]) Voltaire's Merope entgegnet der soldatischen Bewerbung des heimtückischen, auf sein Soldatenglück pochenden und noch nicht einmal zum König erwählten Polyphonte mit einer bedingten Vertröstung auf ihre Hand, als Preis für die Rückkehr ihres Soh-

die Maffei's Polifonte über seine Regierungspraxis hält, hat Lessing ergötzlich beleuchtet. Insofern Voltaire's Polyphonte, der Merope und ihrem Sohne gegenüber, nach jener Praxis handelt, und nicht blos spricht, vielmehr mit dem Gegentheile prahlt, ist derselbe unstreitig ein bühnengerechterer Tyrann. Wenn aber dieser mit besserem Theaterverständniss gezeichnete Tyrann sich blindlings in einer für seine Zwecke ebenso überflüssigen als grausam aufgedrungenen Hochzeit mit Merope festrennt: so könnte ihm Maffei's Polifonte, der, seine Liebesneigung unerwogen, auf Grund seiner dargelegten und erörterten Zukunftspolitik, mit einem Anschein von Berechtigung in die Hochzeitsfalle geht, ein offenes Schnippchen schlagen, begleitet von einem Bückling in der Tasche. Alfieri's Polifonte vereinigt gewissermaassen die Züge seiner sämmtlichen Vorgänger: Er hat Anwandlungen von Grossmuth, wie Torelli's Polifonte; streicht, da Alfieri die Vertrauten abgeschafft, in Monologen den tyrannischen Fuchsschwanz, den Maffei's Polifonte als Glockenschwängel beim Läuten seiner Tyrannenpraxis braucht; und verwickelt sich, wie Voltaire's Polyphonte, unnöthigerweise in eine Hochzeitskatastrophe, die seine gewitzigte Tyrannenroutine mit dem Opferbeil vor den Kopf schlägt, dass man in ihm den freiwilligen Ersatzmann für den Opferstier erblicken muss.

1) T' odio, quant' odiar puossi
Un carnefice, un mostro, un parricida. I. Sc. 11.

nes und dessen Wiedereinsetzung in sein angestammtes Erbe (I. Sc. 3). Eine Insinuation, die, noch so verwahrt mit einem „peut-être“, der Katastrophe einer Merope-Tragödie, dem Charakter einer Merope überhaupt, widerstreiten möchte.

Nun führt Torelli Merope's treuen Diener, Nesso, aus Aetolien zurück mit der erschreckenden Nachricht: ihr Sohn, Telefonte, sey aus dem Hause des Toante, wo der Knabe Zuflucht und Aufnahme gefunden hatte, plötzlich verschwunden. Die verzweifelnde Mutter tröstet Nesso mit dem Eifer des ätolischen Gastfreundes, Toante: die Spur des Verschwundenen aufzufinden. Auch habe derselbe angelobt: ihm, Nesso, sofort von dem Erfolge seiner Nachforschungen Kunde zu geben. Mit diesem kummervollen Troste begiebt sich die Königin in den Palast zurück. Der Unauffindbare, Telefonte, tritt jetzt ein, mit dem vorweg ausgesprochenen Entschluss: an dem Vergewaltiger seiner Familie die Ermordung seines Vaters, seiner Brüder, zu rächen. Sein Verschwinden aus dem pflegväterlichen Hause des Toante, des ätolischen Gastfreundes seines Vaters, hatte keinen andern Beweggrund, als die nicht länger zu verschiebende Ausführung seines Racheentschlusses. Von diesem im Euripideischen Argumente vorgezeichneten Ausgangspunkte der Erscheinung des Telefonte wichen, wie schon berührt, sämmtliche Merope-Dichter, mit Ausnahme des Torelli und Ap. Zeno, ab, auf Kosten der tragischen Wirkung und zu Gunsten von theatralischen Spannungs- und Ueberraschungsmotiven, die für die Preisgabe jener einfach grossen, tragischen Erschütterung keinen Ersatz bieten, wie Lessing an Maffei's Beispiel schlagend und unwiderleglich dargethan. Bei Maffei treibt sich Merope's Sohn, unter dem Namen 'Egisto', unbewusst seines Ursprungs, und in dem Glauben, er sey der Sohn eines Knechtes, auf einer Vergnügungswanderung umher von Elis nach Sparta; wird unterweges von einem Räuber angefallen, den er erschlägt und in den Fluss wirft. Als Mörder auf Messenischem Gebiet ergriffen, wird er schon in der dritten Scene des ersten Acts vor König Polifonte geführt, in Gegenwart der Königin Merope. Ein bestimmteres und empfehlenderes Motiv zum heimlichen Verlassen seiner vermeinten Vaterstadt, Elis, giebt Voltaire's „Egisth“ der Königin Merope an: Er wollte in den Messenischen Unruhen Kriegsdienste nehmen unter den Fahnen der

Königin.[1]) Alfieri's 'Egisto' kommt auf das Bummelmotiv von Maffei's Egisto zurück. König Polifonte fragt, was ihn herführe? „Jugendlaune", antwortet der Jüngling, „trieb mich; Wanderlust."[2]) Eine so müssige, in Stimmung und Antrieb des Haupthelden dem Pathos der Tragödie so völlig äusserliche und fremde Disposition kann nur in Folge von Ueberraschungsincidenzen, von kunstreich gehandhabten Theatercoups, in das Pathos einer tragischen Katastrophe umschlagen. Und so trifft es auch bei Torelli's drei Nachfolgern zu. Aus ihres „Egisto" untragischer Ahnungslosigkeit über sein Geschick spinnen sie eine Verwickelung von Täuschungs-Situationen, drehen sie eine Schraube von wirksamen Spannungsmomenten mit dem feinsten Erfindungswitze, mit allen Kunstgriffen einer geistreichen Combinations-Routine, die von dem spannungsvollen Bühneninteresse eines sich immer steigernden und auf die Spitze getriebenen Affectspieles mit dem Herzen einer geängstigten Mutter jene grosse Tragik umwinden und gleichsam überwuchern lässt, deren machtvoll kathartische Wirkung aus einem einzigen, mit einfacher Kunst vorbereiteten, erwarteten und um so gewaltigeren Erschütterungsmomente entspringt. Diese theatralische Hinhaltungskunst mittelst sinnreicher Situationsverwickelungen auf Kosten einer innerlich dramatischen, einfach tragischen Katastrophe erscheint in jeder der drei, auf die des Torelli, folgenden Merope-Tragödien in potenzirter Steigerung: dergestalt, dass dieses in Maffei's Merope noch etwas unbeholfene Situationsverwickelungs- und Intriguengeschick Voltaire-Lindelle's, von Lessing, ob des versteckt falschen Spiels, gegeisselte Verspottung hervorrufen konnte; wogegen Voltaire jene wirksamen, zwischen Egisthe und dessen Mutter hin- und her spielenden, aus der Unkunde seines wahren Verhältnisses zur Merope entwickelten Verhörsscenen — für die Mutter ein recht eigentlich peinliches Verhör — mit meisterlichem Effectverständnisse behandelt, das in

---

1) De l'Élide en secret dédaignant la molesse,
J'ai voulu dans la guerre exercer ma jeunesse
Servir sous vos drapeaux, et vous offrir mon bras. (II. Sc. 2.)

2) Polifonte. A che venivi?
Egisto. Giovenil talento,
Vaghezza mi spingeva.

Alfieri's Merope in die feinste Spitze ausläuft. Doch können beide Nachfolger Maffei's, Voltaire und Alfieri, gleichwohl nur als die gewitzigteren Ausführer und Vollender von Maffei's Situations-Schema betrachtet werden; Voltaire sogar mit einigen Motiven, die, wie Lessing gezeigt hat, in dem Maasse missglückt sind, als sie Maffei's von Lindelle-Voltaire so arg verhöhnte Erfindungen verbessern sollten.

Beim ersten Erblicken des Egisto wird Maffei's Merope so heftig ergriffen, dass sich ihr Auge mit Thränen füllt. Ein Zug um die Lippen des als Mörder vor ihr stehenden fremden Jünglings erinnert sie an ihren unglücklichen Gemahl, so lebhaft, als ob sie ihn vor sich sähe.[1]) Diesen trefflichen Pinselstrich nimmt Voltaire in seine gleichlautende Scene auf (II. 2), mit feiner Vertheilung von Licht und Schatten, dem Charakter seiner Scene gemäss, die Merope allein beherrscht; nicht wie bei Maffei, wo Polifonte das Verhör abhält, und Merope, in rührender Weise, nur ab und zu ein begütigendes Wort einlegt. Alfieri's Polifonte ist bei dem ersten Verhör allein mit Egisto (II, 2). Merope tritt hinzu, durchzuckt, in Maffei's Merope, beim ersten Anblick von der Aehnlichkeit mit dem ermordeten König, ihrem Gemahl.[2]) Erst in ihrer nächsten Scene (III, 2) zeigt sich Maffei's Merope von einigen Andeutungen beunruhigt, die der fremde Jüngling über den von ihm Erschlagenen in jener Scene hatte fallen lassen, und die auf ihren verschwundenen Sohn passen könnten. Diese Selbstängstigung, erklärlich aus der bangnissvollen Stimmung einer Mutter in Merope's Lage, sollte sie, trotz jenem bewältigenden Zuge, den sie um die Lippen des fremden, als Mörder angeklagten Jünglings bemerkt hatte, noch ebenso begreiflich erscheinen? Trotz dem ahnungsvollen Mutterinstincte mit solcher Stärke und Entschiedenheit sich äussern, und jenen ersten Eindruck so völlig verwischen dürfen? Voltaire's dramatische Psychologie glaubte noch ein äusseres Motiv zu Hülfe nehmen zu müssen; indem er das Gemüth der Königin durch ihren Vertrauten, Euryclès, mit der bestimmten Anzeige von dem Tode ihres Sohnes aufschrecken,

1) „Che 'l mio consorte ritornammi a mente,
E mel ritrasse sì, com' io 'l vedessi."

2) . . . „Oh qual strano somiglianza lo veggo."

und die Meldung auch gleich durch das corpus delicti, die blutige Rüstung, bestätigen lässt, welche der alte Diener, der ihren Sohn in Sicherheit gebracht hatte, als Andenken an den Vater, mitgenommen, und die an der Stelle, wo der fremde Jüngling den Mord aus Nothwehr verübt hatte, gefunden ward. Unmittelbar vorher hatte die Wahl des meuchlerischen Usurpators, des Polyphonte, zum König von Messenien stattgefunden durch allgemeine Volksabstimmung, mit welcher schon damals die ruchlosen Buben der Herrschaftsanmaassung ihren blutbesudelten Gewaltraub legitimirten. An psychologischen Motiven zur Erklärung ihrer, hinsichtlich des angeklagten Jünglings, plötzlich erfolgten Sinneswendung, lässt es, wie man sieht, Voltaire's Merope nicht fehlen. Unstreitig lässt sich ihre Geneigtheit, den jungen Fremdling für den Mörder ihres Sohnes zu halten, in diesem Momente beim Anblick der blutigen Rüstung, in welcher sie das Kriegskleid ihres Gemahls Cresphonte erkennt, aus ihrem von der Königswahl und diesem Beweiskörper zugleich bestimmten Gemüthe glaubwürdiger erklären, als bei der Merope des Maffei. Zur Verstärkung der tragischen Stimmung aber, worauf es doch in einer Tragödie wesentlich ankommt, trägt die feinere Motivirung des Seelenzustandes, aus gehäuftern Incidenzen so wenig bei, dass die vom Dichter beabsichtigten, psychologischen Motive, die, noch so geschickt hineinverwebt, sich immer doch als äusserliche Anregungen, mithin als s e i n e Kunstbehelfe, verrathen, den tragischen Eindruck, welcher einzig durch innere, aus der Situation mit Nothwendigkeit sich entwickelnde Momente bewirkt wird, vielmehr schwächen müssen. Die Unzweckmässigkeit der als Beweiskörper herbeigebrachten Rüstung, über die sich Lessing weidlich und mit Recht lustig macht, als sey sie von dem alten Diener, dem Narbas, der den Knaben Egisthe gerettet, für den vorgesehenen Fall mitgenommen worden — dieser wunderliche Nothbehelf ist eben nur die Folge von der Einmischung des Dichters mit äusserlichen Motivirungen, im Zwecke der Beglaubigung einer in der tragischen Person zu bewirkenden Seelenumstimmung. Das antike Fabelmotiv der Merope-Tragödie ist nun einmal so beschaffen, dass die vom unbekannten Telefonte dem Tyrannen gegebene Versicherung: er sey der Mörder von Merope's Sohn, vollkommen hinreicht, um diese, nach der obwaltenden Sachlage, von der

Wahrheit seiner Aussage zu überzeugen, und unbedenklich mit dem Beile zur Erschlagung des Mörders zu bewaffnen. In dieses antike Fabelmotiv von der einfachsten Psychologie eines der Selbstanklage des Mörders unbedingt glaubenden Mutterherzens, die psychologische Motivirung des modernen Verwickelungsdrama's mit seiner Seelenfeinmalerei hineinpinseln; zur Beglaubigung von Merope's, nach dem alten Argument, vollkommen gerechtfertigtem, klarem und begreiflichem Entschlusse noch allerlei kleinere psychologische Triebfedern ins Spiel setzen: darin eben liegt der Grundirrthum und Missgriff, das unpoetisch Verkünstelte, die blosse Combinationstragik all dieser Meropedramen.

Maffei nimmt seine Zuflucht zu jenem, von Voltaire in seinem Briefe an ihn mit so perfider Belobungs-Persiflage ironisirten Familienring, den der vermeinte Mörder Merope's erschlagenem Sohne geraubt habe, und der beim Mörder gefunden worden. Die Wahl eines so verbrauchten, und, seit Boileau's Spott, verpönten Erkennungsobjectes, verdient nicht desshalb Tadel; sondern desswegen, weil Maffei's Merope aus dem Ring, der beim angeblichen Mörder ihres Sohnes gefunden ward, den Schluss auf dessen Ermordung zieht, anstatt in dem Fremdling den durch den Ring beglaubigten Sohn zu erkennen; zumal bei ihren Sympathien für den fremden Jüngling, die, bis zur Vorzeige des Ringes, von keinerlei Zwischenereigniss geschwächt wurden. So übelangebracht Voltaire's Rüstung erscheinen mag; so leuchtet doch die durch dieselbe veranlasste Bestärkung seiner Merope in dem Glauben an die Ermordung ihres Sohnes mehr ein, als bei Maffei's Merope: einmal weil die Rüstung nicht, wie der Ring, bei dem vermeinten Mörder, sondern, mit Blut bedeckt, an dem Orte der That gefunden worden; vorzüglich aber weil Voltaire's Merope durch die unmittelbar vor Herbeibringung der Wehr stattgehabte Erwählung des Polifonte zum König zu solcher glaubenswilligen Annahme gestimmt werden konnte. Gleichwohl scheint uns, die geringere psychologische Wahrscheinlichkeit zugegeben, die Art, wie Maffei's Merope aus dem vorgezeigten Ringe die Gewissheit von der Ermordung ihres Sohnes entnimmt, dem antiken Tragödienstyle verwandter; ihr Seelenspiel und Pathos mithin auch tragischer, wenigstens der Form nach, als bei Voltaire's Merope in der gleichen Situation. Maffei lässt nämlich den Vertrauten

seiner Merope, den Euriso, in freudiger Erregung ihr die Botschaft bringen: es sey ein Beweis ermittelt, dass der Erschlagene nicht ihr Sohn seyn könne. Merope, auflebend bei dieser Meldung, verlangt begierig nach dem Beweise. Euriso, dem die nähere Bewandtniss mit dem Ringe unbekannt, zeigt diesen der Königin mit der Bemerkung; ein so unschätzbares Kleinod könne unmöglich ihr Sohn, bei seiner Dürftigkeit und Armuth, besessen haben. Das Erblicken des Ringes wirkt basiliskenhaft auf die Königin. Verzweiflungsvoll sieht sie in dem Erbjuwel, das der Sohn bei sich trug, den Beweis seiner Ermordung.[1]) Diesem Rückschlag fehlt zur wirklich, nicht blos formell tragischen Wirkung nur die logische Begründung des Pathos, die kein äusseres Motiv vermittelt; die in der Situation selber liegen muss, welche eben nichts anderes ist, als die Summe natürlicher Verkettungen und Ergebnisse, die aus der Sachlage und den Gemüthsverfassungen von selbst entspringen.

Keine Schuld rächt sich schwerer in der Tragödie als die eines nicht logisch begründeten Pathos. Maffei's Merope lässt den Egisto, auf ihr unlogisches Pathos hin, an eine Säule binden, um ihm das Herz aus dem Leibe zu reissen. Polifonte kommt dazu und befiehlt seinen Schützling, den theuern Mörder seines geschwornen Feindes, der königliche Belohnung, nicht Strafe verdiene, augenblicklich freizugeben. Er befiehlt diess, auf Grund seines ebenso unlogischen Tyrannenpathos, vermöge dessen er aus dem beim Mörder gefundenen Ring in dem Erschlagenen Merope's Sohn erkennt, anstatt ihn in dem Mörder zu erblicken, der, bei der Abnahme des Ringes, denselben als sein Eigenthum ansprach.

Das ist der Fluch eines unlogischen Pathos, dass es fortzeugend immer widersinnigere muss gebären. Maffei's Merope treibt diese Fruchtbarkeit bis zum Skandal. Sie passt der nächsten Gelegenheit auf, wo Egisto dem Argument des Hyginus nachkommt und einschläft, um ihm mit dem Beil sein erstes Entwischen zu gesegnen. Ueber diesen zweimaligen Mordversuch einer wahnverblendeten Mutter an ihrem Sohne lässt Voltaire-Lindelle das gellendste Hohnpfeifen hören, dem selbst Lessing sein Ohr nicht verschliesst. Dem Argumente gemäss fällt der mütterliche

1) II. Sc. 6

Beilschlag nicht, dank dem treuen Knechte, Retter und Pflegevater des Egisto, dank dem Polidoro, der sich inzwischen am Lager des schlafenden Egisto eingefunden hatte; hinter dasselbe, von nahendem Geräusch erschreckt, zurückgewichen war, und nun in dem Augenblicke, wo die eingetretene Merope den Streich führen will, aus seinem Winkel hervorstürzt und ihr in den Arm fällt. „Das Uebrige" — um mit Lessing's Worten über den Schluss von Maffei's Merope hinwegzukommen — „das Uebrige wie bei dem Hyginus."

Voltaire's Merope wetzt die Scharte des wiederholten Mordangriffs von Maffei's Merope glänzend aus. Sie bittet sich von Polifonte, dessen erste Königsthat die Bestrafung des Mörders seyn sollte, die Vergünstigung aus, mit eigener Hand an demselben die Rache zu vollführen.[1]) Nach Ermordung des Frevlers ist sie entschlossen, sich selbst zu tödten. Egisthe wird in Fesseln vorgeführt. Mit rührendem Schmerzgefühle beklagt er den unschuldiger Weise von ihm verschuldeten Tod des Sohnes der Königin, bereit die That mit seinem Blute zu sühnen. „Wie? wenn deine Hand ihm diese Waffe raubte?" fragt die Königin, auf die Rüstung zeigend. „Sie ist die meine"[2]), versetzt der Jüngling mit der Unbefangenheit eines reinen Gemüthes. Dieses „Elle est à moi" ist einer der Lichtpunkte der französischen Tragödie. In seiner natürlichen Einfachheit überstrahlt es jenes hochbrüstige „Moi!" der Medée des Corneille, worauf noch gegenwärtig die französische Melpomene pocht. Da aber der Jüngling auf die Frage der erschütterten Königin, wer sein Vater sey, den Polyclète nennt, einen ihr fremden Namen, ermannt sich die Wuth der enttäuschten Königin wieder. Sie dringt mit gezücktem Dolche auf Egisthe ein. In diesem Augenblick stürzt der alte Diener, Narbas, den bereits eine frühere Scene eingeführt, herbei und hält den Dolchstoss auf. Egisthe, der ihn nur als

---

1) „Si Polyphonte est roi, je veux que sa puissance
Laisse à mon désespoir le soin de ma vengeance." (II. Sc. 6.)

2) „Egisthe. . . . .
J'aurais donné ma vie et pour vous et pour lui.
Mérope. Quoi, traître! quand la main lui ravit cette armure . . .
Egisthe. Elle est à moi." (III. Sc. 4.)

seinen Vater Polyclète kennt, begrüsst ihn als solchen. „O mon père!“ „Sein Vater?“ staunt Mérope. Narbas wünscht die Königin allein zu sprechen. Offenbar, um die Erkennung hinzuhalten, und den Erkennungsantheil des Egisthe diesem, als vorsorglicher Pflegevater, aufzusparen. Abermals eine Einmischung von Seiten des Dichters, der, — wie der Kampfwärtel beim Turnier die Kämpfer mit seinem Stabe trennt, — ähnlich mit der Feder die Conflicte zu vorläufigem Stillstande bringt, um sie gelegentlich wieder behufs einer raffinirtern Wirkung aufzunehmen; den Vortheil eines für den magern Act erwünschten Seneca-Füllsels ungerechnet. Eine Unterbrechung und Theilung der Anagnorisis findet also auch bei Voltaire statt, wenn gleich keine so crasse wie bei Maffei. Lessing's Bemerkung hierüber lassen wir weiter unten folgen.

Egisthe wird nun fortgeführt. Die Königin erfährt, dass derselbe ihr Sohn. Aus einer Ohnmacht vor Freudenschreck erholt sich Voltaire's Merope zu neuer Schreckensangst ob der Gefahr, die ihrem Egisthe nun von dem Tyrannen bevorsteht, der den Jüngling als Hochzeitsopfer ausersehen, das die Königin selbst schlachten soll, wie er schon in der nächsten Scene ihr zu Gemüthe führt. Merope's Verhalten dabei erregt den Argwohn des Tyrannen. Sie könne den Verdacht nur beschwichtigen, wenn sie ihm augenblicklich zum Altar folge, der für den Mörder ihres Sohnes ein Opferaltar seyn soll:

„Thut's noth, wird all sein Blut von **meiner** Hand verströmt.“[1])

Mit diesem Trost verlässt Voltaire's Polyphonte seine königliche Brautwittwe sammt dem dritten Act, um sich in der ersten Scene des vierten das seltsame Betragen der Königin aus ihrer Vermuthung zu erklären, dass er, der Usurpator, der sie bisher hatte glauben lassen, er sey an der Ermordung ihres Gatten und ihrer Kinder unschuldig, dennoch der Mörder sey. Wieder ein Motivirungskunstgriff, um die Unwahrscheinlichkeit zu bemänteln, dass ein so arglistiger, argwöhnischer Thronräuber, der im Sohne der Merope seinen gefährlichsten Feind zu fürchten hätte, den wahren Beweggrund von der plötzlichen Wendung im Verhalten der Königin, dem angeblichen Mörder ihres Sohnes gegenüber, auch nicht

1) „Tout son sang, s'il le faut, va couler sous ma main.“

einmal ahnen sollte. Dieser Unwahrscheinlichkeit muss man bei allen Merope-Tragödien, die sich von Euripides' Argument entfernen, durch die Finger sehen. Diese Unwahrscheinlichkeit nehmen wir aber auch gerne mit einer Scene wie die zweite des vierten Actes in Voltaire's Mérope in Kauf, wo Polyphonte der Königin den Egisthe vorführen lässt, um ihn, ihrem eignen Herzenswunsche gemäss, vor seinen, Polyphonte's, Augen zu tödten. Er sieht die Königin zittern; ihre Augen sich mit Thränen füllen — flugs bricht der Tyrann der Unwahrscheinlichkeit, dass er noch immer nicht das eigentliche Bewandtniss errathen, die Spitze ab, indem er den Soldaten zuruft: 'Qu'on l'immole, soldats!' „Man tödte ihn, Soldaten!" Mérope wirft sich zwischen Egisthe und die Soldaten mit dem Mutterschrei! „Barbar! Er ist mein Sohn!" Ein theatralischer Moment von grosser Wirkung, und mit einer Meisterschaft, einem Verständniss des Bühneneffectes, einer Steigerung kunstreich aufgesparter und gelöster Spannungen herbeigeführt, des Euripides würdig. Egisthe, gefesselt, dastehend im vollen Lichtglanz beglückender Erkennung, bangnissvoller Mutterwonne, fürstlichen Stammgefühls, beseligender Sohnesfreude, niederblitzender Vaterrache, knirschend in Fesseln.

„Worauf denn hin magst du als deinen Sohn ihn wähnen?"

frägt der Tyrann.

Egisthe. „Ich bin es, bin ihr Sohn; mein Ausweis: ihre Thränen;
Mein eigenes Gefühl, mein Herz von Ruhm geschwellt,
Mein Arm, der, fessellos, dich hätte schon gefällt." [1])

Der Tyrann schnaubt Wuth über diese Alexandriner. Mérope stürzt ihm zu Füssen, weinend um Mitleid. Voll hohen Selbstgefühls heisst der Sohn die Mutter sich erheben. Sie möchte nicht zu Bitten sich erniedrigen; nicht das Blut der Halbgötter verläugnen, dem er entsprossen seyn soll. Der tückische Tyrann heuchelt Theilnahme. Aber eine so wichtige Sache verlange Beweise. Bis dahin bleibt der junge Mann in seinem Schutz.

---

1) „Va, je me crois son fils; mes preuves sont ses larmes,
Mes sentiments, mon coeur par la gloire animé,
Mon bras, qui t'eût puni s' il n'était désarmé."

„Und nehm' ihn, ist's eu'r Sohn, an Sohnes Stelle an.“ [1])

Darüber würde Egisthe laut auflachen, wenn er kein messenischer Prinz in einer französischen Tragödie wäre. So aber fragt er blos mit höflich-spitzer Ironie:

„Ihr mich adoptiren?“ [2])

Der Wüthrich benutzt diesen Umstand, und fügt als Bedingung der Adoption hinzu: dass Mérope ihm endlich zum Traualtar folge, der schon seit dem zweiten Act auf sie wartet. Wo nicht, müsse er in dem angeblichen Sohn einen Verräther, und in ihr dessen Mitschuldige erblicken; und übergiebt ihn demgemäss seiner Leibgarde zur Bewachung. Die Königin entbietet er in den Tempel: „Ihr habt die Wahl, Madame: Entweder mein Sohn, oder mein Opfer. Adieu!“ [3]) Welches seltsame Gemisch von wirklich dramatischen Glanzlichtern und glitzernder Hoflivree. Momente Euripideischer Effecttragik, insinuirt mit den Bücklingen eines Gentilhomme de la chambre. Melpomene's Dolch in der Scheide eines Galanteriedegens.

Lessing's oben angedeutete Würdigung dieser Erkennungsscene lautet dahin: „Eine einzige Veränderung, die Voltaire in dem Plane des Maffei gemacht hat, verdient den Namen einer Verbesserung. Die nämlich, durch welche er den wiederholten Versuch der Merope, sich an dem vermeinten Mörder ihres Sohnes zu rächen, unterdrückt, und dafür die Erkennung von Seiten des Egisth's, in Gegenwart des Polyphontes, geschehen lässt. Hier erkenne ich den Dichter, und besonders ist die zweite Scene des vierten Acts ganz vortrefflich. Ich wünschte nur, dass die Erkennung überhaupt, die in der vierten Scene des dritten Acts [4]) von beiden Seiten erfolgen zu müssen das Ansehen hat, mit mehrerer Kunst hätte getheilt werden können. Denn dass Egisth mit einmal von dem Eurykles weggeführt wird, und die Vertiefung

1) „Et, s'il est né de vous, je l'adopte pour fils.“

2) Vous, m'adopter?

3) „Voilà mon fils, ou voilà ma victime.
Adieu.“ . . .

4) S. oben S. 474 ff.

sich hinter ihm schliesst, ist ein sehr gewaltsames Mittel. Es ist nicht ein Haar besser, als die übereilte Flucht, mit der sich Egisth bei dem Maffei rettet[1]), und über die Voltaire seinen Lindelle so spotten lässt. . . . Vielleicht würde Voltaire die Erkennung überhaupt nicht getheilt haben, wenn er seine Materie nicht hätte dehnen müssen, um fünf Acte damit voll zu machen."

Welche Kunstgriffe wendet nun Alfieri an, um den Einen, grossen Erkennungsmoment, der in Hyginus' Argument über dem gehobenen Beil der Euripideischen Merope schwebt, in kleine scenische Spannungsincidenzen zu zerlegen; als ob der Preis des Kohinor zunähme mit der Zersplitterung in eine Unzahl kleiner Diamanten? Auch Alfieri theilt die Erkennung, aber in umgekehrter Weise. Durch seinen Polidoro erfährt sein Egisto zuerst, dass er Merope's Sohn, nachdem Polidoro der eben in Messene angelangt war, in einer vorhergehenden Scene die zwischen ihren Sympathien für den fremden Jüngling, und ihrem Glauben, dass er der Mörder ihres Sohnes, noch schwankende Königin in diesem Glauben bestärkt durch Vorzeigen eines blutbenetzten Wehrgehenkes oder Schwertgürtels (Cinto)[2]), den er in einer Blutlache gefunden, und als Egisto's Gurt sofort erkannte, da er ihn so oft dem Cresfonte, Egisto's Vater, umgeschnallt. Polidoro selbst ist, auf Grund dieses Beweisstückes, so fest von der Ermordung des Egisto überzeugt, dass Merope's bisher noch zweifelnde Befürchtung sich zur vollsten Gewissheit steigert. In Bezug auf die Glaublichkeit dieser Gewissheit würde sonach die Merope des Alfieri die beiden anderen Merope's beim Zuschauer ausstechen, wenn dieser nicht den aus der einfachen Sachlage, wie sie das Argument andeutet, nothwendig entspringenden Wahn der Euripideischen Merope für die, nach tragischer Logik, einzig begründete Ueberzeugung, einzig bündige und folgerechte Gewissheit, halten müsste, und für den zur Herbeiführung einer solchen Katastrophe vollkommen zureichenden Beweggrund. Welche unmit-

1) Der hinzukommende Polifonte befreit Maffei's Egisto von den Banden und lässt ihn frei hinziehen. — 2) Das corpus delicti auch bei Apost. Zeno. Sein Epitide zeigt den Gürtel dem Polifonte im Beiseyn der Merope vor, den er ihrem angeblich von ihm erschlagen gefundenen Sohne abgenommen. II. Sc. 3.

telbare Folge bedingt die Merope-Katastrophe, wenn Egisto vor Merope erfährt, dass er ihr Sohn? Wo nicht eine augenblickliche Rachenahme an dem Tyrannen; so doch gewiss die unverzüglichste Benachrichtigung der Königin durch Polidoro von Egisto's Auffindung; um so unverzüglicher, als Polidoro die Gefahr des Verzuges durch die der Königin beigebrachte Ueberzeugung: der fremde Jüngling sey der Mörder des Egisto, auf die Spitze trieb. Doch ginge nicht dadurch die ganze Merope-Katastrophe mit der Tragödie selbst in die Brüche? Freilich wohl: Wer aber trägt die Schuld? Die Logik der Spannungsmotivirung, wo ausschliesslich die Logik der tragischen Sachlage und der mit dieser gegebenen und an ihr sich steigernden Leidenschaften herrschen sollte. Stürzt nun Alfieri's Polidoro sogleich, mit oder ohne Egisto, zur Königin hin, um sie von der veränderten Lage in Kenntniss zu setzen, und Vorkehrungen mit ihr zu treffen, um den Vollzug der von Polifonte, auf Merope's und selbst Polidoro's Andringen, dem Egisto zugedachten Todesstrafe hinzuhalten mindestens, bis der Augenblick zu handeln für Egisto gekommen? Statt dessen sieht sich Polidoro von der einmal in Aussicht genommenen Erkennungs-Katastrophe gezwungen, die Consequenzen der bisher ins Spiel gesetzten Spannungsmotive zu umgehen, und zu Gunsten neuer, die Katastrophe einleitender Spannungen, eine episodische Erkennungsscene[1]) zwischen ihm und Egisto so lange gegen die Regeln seiner eigenen Motivirungslogik fortzuspinnen, bis Polifonte mit Merope zugleich ihm über den Kopf kommen, um ihn und Egisto in dem Spannungsnetze seiner müssigen Verzögerungen zu fangen. Die nun folgende Entscheidungsscene mit Merope's Erkennungsantheil, umgekehrt wie in Voltaire's paralleler Situation, wo Egisthe nachträglich die Mutter erkennt — Alfieri's Entscheidungsscene wäre von vornherein durch einen einzigen von Polidoro der Königin gegebenen Wink, oder ein einziges ihr zugeflüstertes Wort entschieden, wenn Polidoro, im Verein mit Egisto, den König Polifonte und die Königin nicht mittelst der Daumschrauben der Spannungsmotivirung von augenblicklicher Niederstossung des Egisto abhielte. Bald mit der Spannungsschraube: „Verzieh' ein Weilchen . . . ich wollte dir sagen —"

1) IV. Sc. 2. — 2) IV, 3.

Merope und Polifonte, auf dem Sprung den Egisto niederstossen zu lassen: „Was sagen?“ Drauf die Schraube: „Halt ein, so hör doch! ...“ Merope. „Was hören? .. Mit diesem von Blut triefenden Gürtel in der Hand, den du mir überbrachtest?“ Egisto hinzustürzend: „Dieser Gürtel gehört mir; ich schwör's.“ Wie stumpf fällt diess ab gegen das Elle est à moi des Egisthe bei Voltaire! Völlig wirkungslos. Polidoro stumpft die Wirkung vollends ab durch die neue Spannungsschraube: „Es könnte ein ähnlicher Gürtel und der Erschlagene ... vielleicht nicht ihr Sohn gewesen seyn.“[1]) Merope, einen neuen Trug in diesem Vorgeben erblickend, und in Polidoro ein Werkzeug des Tyrannen, stürzt auf Egisto nun selbst ein mit einem der Wache entrissenen Schwert oder Spiesse. Nun Daumschrauben ohne Ende. Egisto bietet seine Brust dem Eisen der Mutter dar. Polidoro ruft einmal über das andere: „Halt ein!“ Merope. „Er sterbe!“ Polidoro weint und zittert. Merope kann nicht zustossen. Polifonte, als Zuschauer, verliert die Geduld, wechselt die Beine — Präludie zu den Stampfübungen seines Berufsgenossen, des vielköpfigen Theatertyrannen und Trampelthiers im Parterre — und ruft: „Zur Sache!“ Polidoro. „Dieser ist?“ ... Merope. „Was ist?“ Polifonte. „Heraus mit der Sprache!“ Polidoro. „Ist ... mein Sohn.“ Merope. „Wie denn?“ Egiste bestätigt. „Er war mir Vater.“ Auch diese Schraube zieht nicht. Merope. „Er lügt! Und wenn er's wäre — Er hat meinen Sohn erschlagen — Er sterbe!“ Endlich die letzte Schraube: „Halt ein!“ schreit Polidoro. „Es ist dein Sohn!“ Jetzt geht dem Polifonte ein Licht auf. Jetzt erst! Alfieri's Polifonte ist der gemässigtste, glimpflichste, ansprechendste, aber auch, was Nichtmerken des Sachverhaltes betrifft, der vernageltste von sämmtlichen Polifonte's. Jetzt ruft er seine Soldaten. Das Stich- und Schlagwort Aller seiner Handwerksgenossen — herbei! Olà Soldati! Jetzt deckt Merope den Sohn mit ihrer Mutterbrust. Jetzt schwört Polidoro bei allen Heiligen, dass Egisto der wirkliche und wahrhaftige Cresfonte, und dass der Schwertgurt, Cresfonte's Gürtel den ganzen

---

1) Polid. Un altro (cinto) esser potrebbe
Simile a quello. ... E quell' ucciso .. forse
Non era il figlio tuo. ...

Wirrwarr verschulde, der leidige Gürtel. [1]) Nicht doch, altes Gürtelthier, versteckt in dem Erkennungspanzer von Voltaire's Egisthe, — den Wirrwarr verschulden hauptsächlich deine Schrauben. Konntest du nicht schon früher die Messenier aufrufen? Warum jetzt erst? Konntest du dem jungen Fürsten, anstatt den leidigen Gürtel anzuklagen, nicht das Schwert dazu heimlich zustecken? Und wenn das nicht: konnte dein junger Heraklide nicht längst nach einem Schwert sich umsehen, wie er jetzt, trotz Fesseln, Wache, Soldaten und Tyrannen, nach einem „brando", einem Flamberger, schreit: „Ein Schwert, ein Schwert!" Mein Königreich für ein Schwert! [2]) Der Schluss von Alfieri's Entscheidungsscene ist wie bei Voltaire. Merope fleht knieend zu den Füssen des Tyrannen um ihres Sohnes Leben; und wie dort stellt ihr der Tyrann die Wahl: Hochzeit oder Mord und Todtschlag. Letzterer erfolgt denn auch regelrecht nach dem Schema der Merope-Tragödie; mit der Modification, dass in Alfieri's Tragödie, zur Warnung aller Tyrannen, noch ein lebhafter Kampf zwischen Volk und den Söldlingen des von Egisto vor dem Altar mit dem Opferbeil erschlagenen Polifonte stattfindet, worin das Volk Sieger bleibt, das den Egisto, nunmehr Cresfonte, als seinen angestammten König jubelnd begrüsst und auf den Schild hebt.

Seltsam! Alfieri, der stolze Verächter der französischen Tragédie, folgte dem Entwickelungsgange in Voltaire's Mérope fast noch dichter auf dem Fusse, als dessen Mérope ihrer Vorgängerin, der Mérope des Maffei. Alfieri benutzte die Hauptmotive und Theatereffecte aus Voltaire's Mérope, um sie, im Zwecke einer grössern dramatischen Bewegung und Bühnenwirkung, zu überbieten, und erreichte den Zweck — wenn scenisch-äusserliche Schaubewegung identisch mit der dramatischen ist. Und darf selbst für seine, seit Torelli's, fünfte Merope, auch nach Voltaire's Mérope, des unstreitig poetisch berufensten unter den vier Bearbeitern dieses Stoffes, einen beziehungsweisen Fortschritt in Anspruch nehmen — wenn ein coupirter, in kurzen Wechselworten

1) Il ciel ne attesto
Cresfonte egli è. Quel cinto è il suo; sol naque
L' error da ciò.

2) Un brando, un brando a me si porga! . . .

bewegter Dialog, dessen elfsylbiger, stich- und stossfertiger Blankvers sich zu dem französischen Alexandriner verhält, wie ein italienisches Stilet zu dem rasselnden Schleppsäbel eines Eisenfressers, oder zu dem schwunghaft betroddelten Schwenkrohre eines Tambour-Major mit faustgrossem, goldplattirtem Spiegelknopf, — wenn ein solches blitzhaft wechselndes Stiletwurfspiel als Dialog dem entscheidungsvollen Schicksalsschritte der Tragödie, zumal der in classischen Formen sich bewegenden Tragödie, ziemt und entspricht. Kann ein strafferes Zusammenfassen der Affectmomente und Wandlungen, die bei Voltaire auf mehrere Scenen vertheilt sind, in Eine Situation für einen wirkungsvollern Kunstbehelf gelten, wenn dieses Zusammendrängen eine Spirale von künstlichen Spannungswirkungen bezweckt, um auf der dünnsten Spitze das Schaukelspiel der „Combats du coeur" zu produciren, worin Voltaire's Poetik das Dramatisch-Tragische bestehen lässt? Um so kunstreicher, als es auf der feinsten Spitze tanzt; vielleicht aber auch um so mehr Gaukelspiel, als nach dem Kunstbegriffe der antiken, der ächten Tragödie überhaupt und ihrer Poetik gewürdigt, als diesem zufolge das Dramatisch-Tragische keineswegs in einer solchen Bascule, einem solchen Balanciren des Affectes auf einem unbeweglichen Punkte besteht; wie beispielsweise das Pathos der Merope bei Maffei, Voltaire und Alfieri zwischen Sympathien und Antipathien für oder gegen den fremden Jüngling hin- und herschwankend, und, entsprechend der Aufeinanderfolge der drei Meropen, mit zunehmend beschleunigten Pendelschwingungen; dergestalt dass diese in Alfieri's Merope am stärksten erscheinen. Weit entfernt, dass, dem Kunstgesetze der ächten Tragödie und der ächten Poetik zufolge, das Tragisch-Dramatische in einem solchen Antithesenspiel der Leidenschaft bestände, offenbart diese ihren dramatisch-tragischen Charakter vielmehr in unbezwinglich willensstarker Entschiedenheit; in der unhemmbaren Entschlossenheit eines dämonisch thateifrigen Wahnes, der sie zu Katastrophen eben fortreisst, jedes Hinderniss, jeden Widerstand niederwerfend, unfähig irgend welchen Zweifels, Erwägens, Schwankens und Bedenkens. Jene Herzenskämpfe, jene Combats du coeur der tragischen Helden des Corneille, Voltaire u. s. w., bedürfen äusserer Antriebe, um aus ihren Schaukelbewegungen heraus und zum Handeln zu kommen;

bedürfen stets neuer Incidenzen und Anstösse, die sie gleichsam an ihre dramatische Pflicht erinnern.

Auf ein in anderer Weise dramatisches, der Tragödie des Alfieri eigenthümliches Fortschrittsmoment, das sich auch in seiner Merope kundgiebt, wollen wir noch hinweisen: wir meinen die politisch-praktische Tendenz in tyrannos, das agitatorische, das Mazzini-Element in Alfieri's Tragödien, das ihnen für Italien eine grosse Bedeutung giebt. Die schliessliche Erhebung des Volkes in der Merope; dessen Befreiungskampf gegen die Schergen und Söldlinge des aufgedrungenen Gewaltherrschers und die Wiedereinsetzung des heimischen Fürsten durch sein Volk — was bedeuten diese Kundgebungen am Schluss der Tragödie, wenn nicht Signale zur Erhebung und Befreiung Italiens? Wenn nicht das Feuerzeichen auf dem Höhengipfel der Tragödie, hindeutend auf den Zukunftskampf, den erst in unserer Zeit und im Bunde mit unserem Volke Italien ausgefochten? Und damit alle Zeichen zutreffen, entbrennt der schliessliche Befreiungskampf in Alfieri's Merope infolge einer auf gut Italienisch angeregten Verschwörung, die der alte Polidoro, der Strolch-Patriot, der Flüchtling-Revolutionär, eine Art Messenischer Mazzini, der im Vaterlande geheime Verbindungen leitete und unterhielt, mit seinen Genossen anzettelt.[1]) Polidoro spielt denn auch eine Hauptrolle in Alfieri's Merope, und stellt sich weit mehr als seine Amtsgenossen in den anderen Merope's, und schier auf Kosten der Heldin der Tragödie, in den Vordergrund.

Wie fernab lag unserm Conte Pomponio Torelli die Absichtstragik seines dereinstigen Landsmannes, Conte Vittorio Alfieri! Wie so treu, so altgläubig treu in die bis auf das Argument verwischten Spuren seines classisch-antiken Stoffes tretend, führt Torelli seinen Telefonte an die Altarhörner im Tempel zu Messene, unter dessen Beil er seinen Tyrannen Polifonte stürzen lässt, ohne irgend welchen Hintergedanken an anderweitige

1) Polidoro. „I nostri amici antichi
Vivo appena sapran del lor Cresfonte
L' ultimo figlio, che sottrarlo tosto
S' ingegneran dal perfido tiranno.“ (V. Sc. 5.)

Tyrannen, kleine und grosse, heimische und ausländische, womit doch auch damals Italien gesegnet war! Gleich nach seiner Ankunft in Messene täuscht Torelli's Telefonte den Tyrannen mit der Meldung, dass er den jüngsten Sprössling des Königs Cresfonte, sich selbst nämlich, in einem Zweikampf getödtet, den er so ausführlich beschreibt und bis ins Kleinste ausmalt, als ob er dabei gewesen.[1]) Polifonte ist ausser sich vor Entzücken; Merope, Amme und Chor weinen Wolkenbrüche vor Jammer und Verzweiflung. Telefonte fühlt sich von der Erzählung des Zweikampfes mit sich selber so angegriffen, dass er das Schläfchen, das ihm das Argument des Hyginus vorschreibt, auf offenem Marktplatz im Thronsessel ausschläft, worauf der König, sein Vater, beim Rechtsprechen so oft eingeschlafen war. Vom Schlafen im königlichen Richterstuhl steht im Argument kein Wort. Die Strafe bleibt auch nicht aus. Ein Weilchen darauf steht schon die davon benachrichtigte Königin, Merope, vor dem Schläfer mit erhobenem Dolche, um diesen Eingriff des hergelaufenen Mörders ihres Sohnes in die königliche Prärogative: auf dem Throne zu schlafen, mit einem ewigen Schlummer zu züchtigen. Vorsichtshalber lässt sie ihn erst festbinden, damit er ihr nicht im Schlaf entwische. Die Dolchspitze zuckt nieder; Nessus eilt auf das Stichwort des Arguments herbei — die Erkennung erfolgt, unter freiem Himmel, Angesichts des Coro, auf offenem Markte. Zu dem Allen schüttelt das Argument bedenklich sein bemoostes Haupt. Polifonte, neugierig zu sehen, ob ein Prinzenmörder eben so sanft den Schlaf des Gerechten im königlichen Richterstuhl schläft, wie ein Königsmörder, kommt hergerannt, aber post festum. Mutter und Sohn streuen ihm Sand in die Augen, ohne dass er's merkt. Merope ist jetzt noch erpichter auf die Hochzeit, als der Tyrann selbst. „Das Uebrige" — um Lessing's Worte noch einmal zu brauchen — „wie bei Hyginus", welchen Nessus durch die der Amme und dem Coro gelieferte Schilderung des „Uebrigen", das mittlerweile im Tempel vorgefallen, ergänzt, und das auf das Uebrige bei Maffei, Voltaire und Alfieri hinausläuft; nicht aber bei Apostolo Zeno, dessen opernhafte Katastrophe das Argument des Hyginus über den

1) III. Sc. 4.

Haufen stösst, und uns hier nicht weiter angeht. Was jedoch bei Hyginus, Maffei, Voltaire und Alfieri nicht vorkommt, und wessen wir recht gut entübrigt seyn könnten: ist Polifonte's abgeschlagener Kopf, den Merope selbst nach dem Grabmal ihres Gatten, des Königs Cresfonte, trägt unter Wehklagen über den doppelt schmerzlichen Verlust eines Gatten, der sie so geliebt, und eines Liebhabers wie der einstige Besitzer dieses Kopfes, dessen Heldenmuth, Tapferkeit und ruhmvollen Kriegsthaten sie nicht umhin kann, die letzte Ehre zu erweisen, und sein von ihr selbst abgeschlagenes Haupt mit heissen Thränen zu benetzen.[1]) Eine auffällige Anwendung des Kunstgesetzes, betreffend die tragische Versöhnung von einem durch Styl und Pathos so bemerkenswerthen Dichter; einem Dichter zumal, der, behufs Erläuterung seiner fünf oben angeführten Tragödien, zwei dicke Bände „Vorlesungen über die Poetik des Aristoteles“ geschrieben, welche in der Bibliothek von Parma handschriftlich aufbewahrt wurden.[2]) Die Chorgesänge zu Torelli's Merope dürfen als Musterstücke lyrischer Poesie gepriesen werden. Sie gehören zu den vorzüglichsten der italienischen Chortragödie, in Absicht auf Schwung und Form, aber auch zu den übelangebrachtesten in einer Tragödie, wo die Katastrophe auf geheimen Verabredungen und verschwiegenen Plänen beruht, die ein Chor nur unter Voraussetzung seiner vollständigen Taubheit mit seiner Gegenwart begleiten kann.

Noch immer kein Ende mit der italienischen Tragödie des 16. Jahrh.? Nur Eine noch! eine einzige, die letzte; um ihres Dichters willen unumgänglich letzte; um der Tragödie willen, die dieser Dichter an sich selbst erlebte, die unabweislich letzte: Torquato Tasso's

---

1) Fosti Re valoroso, e quel che duolmi,
E per forza mi trae da gli occhi il pianto,
Fosti leal, fosti cortese amante.

Du warst ein tapfrer Fürst, und was zumeist
Mich schmerzt, und Thränen meinem Aug' entreisst:
Du warst ein bieder ritterlicher Freier.

2) Signorelli III. p. 164.

König Torrismondo.[1])

Er hat sie im Irrenhause geschrieben; die drei letzten Acte mindestens. Den ersten und einen Theil des zweiten Actes hatte Tasso vor zwanzig Jahren bereits, in der noch ungebrochenen Frische und Vollkraft seines Talentes, entworfen, in der goldenen Zeit seines Aminta. Der Entwurf, den ersten Act und zwei Scenen vom zweiten enthaltend, erschien im zweiten Theil seiner bei Aldo d. J. Vened. 1582 gedruckten Schriften in Versen und Prosa; wovon eine neue Auflage 1583, und zu Ferrara .bei Vaselini 1585 eine dritte erfolgte. Die Aenderungen, welche Tasso nach zwanzig Jahren, bei der im St. Annenspital unternommenen Vollendung seiner Tragedia, auch an jenem Entwurfe anbrachte, gereichten dem Werke so wenig zum Vortheil, wie seinem „Befreiten Jerusalem“ die Umwandlung in ein „Erobertes Jerusalem.“ [2]) Parallelstellen, die Marchese Maffei in seiner Einleitung zum Torrismondo aus dem Entwurfsfragment beibringt [3]), zeigen dies klärlich. Für die Gebrechen der Tragödie, namentlich die verworren-düstere, abenteuerlich-abstruse Fabelintrigue, ist daher nicht der unglückliche Dichter, sondern die Irrenanstalt, oder vielmehr der Vertreter derselben, der Tasso hineinbrachte, Herzog Alfonso, in Anspruch zu nehmen. Schon der Ort der Handlung: das nebelbrauende Scandinavien, Gothland und Norwegen, entspricht durchaus, zumal bei einem Dichter des italischen Hesperiens, dem Dichter des Aminta und der Gärten der Armida, einer solchen durch Gemüthsleiden trübsinnig gestimmten Phantasie. Tasso selbst spricht in der Widmung [4]) seines Torrismondo an Don Vicenzo Gonzaga, Herzog von Mantua und Montferrat, mit dem Schauder eines hesperischen Dichters von jenen cimerischen Regionen, wo der einäugige Thor — einäugig wie der Himmelsstrich, wenn man ihn so nennen darf, welcher monatelang die Nacht als schwarzes Pflaster über dem Sonnenauge trägt, — wo dieser Thor mit seinem Hammer, Miölnir, jahraus jahrein Eis klopft. „Unter den letzten Biarmern“, — Lappen vermuthlich, wo die

---

1) Il Re Torrismondo, Traged. del Sign. Torq. Tasso etc. Ferrara 1587. 4. — 2) s. oben S. 102 f. — 3) Teatr. Ital. II. p. 14 ff. — 4) Datirt Bergamo 1. September 1587.

Menschheit in die Lappen geht — „unter den Ungeheuern, wilden Bestien und nächtlichen Larven jener grauenvollen Gegend, wo sechs Monate lang die Finsterniss einer ununterbrochenen Nacht herrscht.“ 1) Ein solches Frösteln überkommt den Dichter des Aminta noch in der Zueignung seines Trauerspiels beim blossen Gedanken an dessen Schauplatz: für den Italiener doppelt schreckhaft, als Eiswiege des gothischen Nachtalps, unter dem Italien ein halbes Jahrhundert lang, nach italienischen Begriffen, gestöhnt und geächzt; nach Auffassung des Alanen Jornandes: „die Werkstätte der Völker“ (fabrica nationum), die, ähnlich wie ihre Götter und Ahnengeschlechter über die Regenbogenbrücke der Götterdämmerung dem Weltende entgegenstürzen, die alte untergangsreife Welt durchstürmten und aus den Bruchstücken eine schönere, zukunftsvolle aufbauten: Götterburgen, die, gleich ihrer, der Gothischen Baukunst, als durchbrochene, vom Zahn der Zeit zernagte und zerfressene Marmortrümmer der alten, griechisch-römischen Welt sich emporthürmten, durchleuchtet von dem Rosenschimmer jener in der Götterdämmerung zum Morgenroth einer herrlichen Wiedergeburt zerschmolzenen Regenbogenbrücke. Und gleich jenen wunderbaren „goldenen Tafeln“, welche dem neu erstandenen Göttergeschlecht aus dem Grase entgegenglänzten: lachte eine verjüngte Dichtkunst, die romantische, aus dem Grase hervor, das über die antike Poesie gewachsen; eine Dichtkunst, die vorzugsweise in Tasso's Schöpfungen aus seiner goldenen Zeit gar lieblich blüht, da ihm noch nicht der Nachtalp des Irrenspitals, in Gestalt seines hohen Gönners, des Herzogs Alfonso, auf der ächzenden Brust gesessen; da er noch von den Zaubergärten der Armida und der idyllischen Liebe des Aminta sang; seine Dichtungen noch von den Wohlgerüchen dieser Gärten und der Hesperidenäpfel dufteten; seine Lieder der Wiederhall schienen von dem schmelzenden Jauchzen der Nachtigallen und der mit Mädchenkehlen flötenden Wundervögel in Armida's Gärten. Hiervon ist in seiner Tragedia, seinem Gothenkönig Torrismondo, leider nur hin und wieder ein verlorener

1) — fra gli ultimi Biarmi, e fra i mostri, e le fiere, e le notturne larve di quella orrida regione, dove sei mesi de l' anno sono tenebre di perpetua notte.

Klagelaut zu vernehmen: in den herrlichen Chören z. B.; in einigen Jammertönen, die wie wehvolles Schluchzen nach jener unwiederbringlich entschwundenen Wonnezeit seines Dichterlebens, seiner Dichterliebe, klingen. Das Dramatische, das Tragische, das, mehr als irgend eine Dichtungsform, ein starkes Dichterherz, einen ungebrochenen Dichtergeist verlangt, die Fabelerfindung, das Verhängnissvolle, die Geschickesverkettung, das herzbedrückende Pathos, das tragische Herzweh der Personen, ach, alles diess gemahnt uns an den Nachtdrud im St. Annenspital; an das krampfhafte Aechzen im Traume unter dem Drucke jenes Nachtalps, der auf Italienisch: Pesarvolo; Spanisch: Pesadilla; Griechisch: Epialos (ἠπίαλος, von ἐφάλλομαι, aufhocken); Mittellateinisch: Balbutzicarius, und auf Ferrarisch: Alphons heisst.

Der junge Gothenkönig, Torrismondo, erliegt einer Doppelschuld: dem Schuldgefühl verrathener Freundschaft, das ihn bis gegen Ende des vierten Acts ausschliesslich beherrscht, Selbstmordsentschlüsse reifend in der geängstigten Seele des edlen Jüngling-Königs. Das zweite, die Entscheidung herbeiführende Schuldmoment ist dasselbe, welches zwischen Speroni's Geschwisterpaar, Macareo und Canace, obwaltet [1]): Incest; aber bei Torrismondo, bis zur Enthüllung am Schlusse des vierten Acts, wie bei König Oedipus, unbewusster Incest. Den Verrath an dem mit Germondo, dem jungen Könige von Schweden, geschlossenen Freundschaftsbunde beging Torrismondo aus Liebesverirrung. Der Schwedenkönig Germondo hatte bei einem Turnier, das der König von Norwegen ausgeschrieben, und worin Germondo obgesiegt, eine leidenschaftliche Liebe für Alvida, Tochter des Königs von Norwegen, gefasst. Norwegens König verweigerte aber dem Germondo die Hand seiner Tochter, weil dieser sein Reich früher mit Krieg überzogen, und, bei einem Ueberfalle, seinen Sohn getödtet hatte. Torrismondo wirbt nun, unter dem Schein, als gälte die Werbung ihm selbst, für seinen Freund, Germondo, um Alvida, die Norwegens König den jungen, ritterlichen Gothenkönig freudig heimführen lässt in die Burg der gothischen Hauptstadt, wo Torrismondo die Hoch-

1) S. oben S. 310 ff.

zeit vollziehen zu wollen vorgiebt und wo die Tragödie spielt. Er schifft sich mit der Braut des Freundes ein, die den Wahn ihres Vaters, dass sie mit Torrismondo verlobt sey, theilt, und sich demgemäss auch als seine zärtliche Braut gegen ihn verhält. Eine gefährliche Situation zur See, wie das Beispiel von Tristan und Isolde, von Hyon und Regia in Wieland's Oberon, und andere ähnliche lehren. Gefährlicher als der fürchterliche Seesturm, den das Paar besteht, und glücklicher besteht, als den Sturm von Liebesanfechtungen, worin von Seiten Torrismondo's die dem Freunde gelobte Treue; von Seiten der Prinzessin-Braut die ihrer jungfräulichen Ehre schuldige Mädchentreue am Vorgebirge der vorhochzeitlichen Ehe Schiffbruch leidet, dessen Trümmer ein öder Küstenstrand aufnimmt, an den der Sturm das unversehrt gebliebene Schiff getrieben; ein um so schrecklicherer Meersturm, als in ihm der tobende Meergeist der Alles niederwerfenden „Schaumgeborenen" [1]) brauste. Nach dem treubrüchigen Schiffbruch, infolge dessen die Freundschaft im Hafen der Liebe gescheitert, bringt das allein unverletzt gebliebene Fahrzeug das Paar nach Arana, der Hauptstadt des jungen Gothenkönigs, welcher aus einem Bräutigam durch Vollmacht in einen die Hochzeit aus Gewissensqualen hinausschiebenden Zukünftigen sich umgewandelt findet, zur grössten Verwunderung und zum schmerzlichsten Leidwesen der Alvida, deren Klageerguss das erste Wort des Stückes ist; nächst dem von Alvida an ihre Amme gestellten Verlangen: ihr dieses unbegreifliche Hinzögern einer blossen Ceremonie nach dem Schiffbruch am öden Küstenstrande zu erklären. Seit 20 Tagen in der Burg ihres königlichen Gatten par procuration eines Seesturmes — und noch immer keine Hochzeit! Amme weiss keinen andern Grund des Aufschubs anzugeben, als die Erwartung von Germondo's, des Schwedenkönigs, Ankunft. Durch diese Andeutung fühlt sich Alvida nur noch unglücklicher, da Germondo der Erbfeind ihrer Familie, der ihres Bruders Tod verschuldet, und dem ihr Vater Rache geschworen. Mehr als das Hinhalten der Hochzeitsfeier beunruhige und ängstige sie das Verhalten des Torrismondo: Wenn sie seine Hand ergreife, oder sich an seine Seite schmiege,

---

1) Ἀφρογένεια.

Erzittert er; färbt Blässe sein Gesicht;
Des Todes Blässe, nicht der Liebe Beben —
Und diess ist, was mich schreckt und ängstet. — Kehrt er
Nicht ab sein Antlitz, senkt er es zu Boden
Verstört und düster. Spricht er, zittert ihm
Die Stimme, und mit Seufzern unterbricht
Er seine Rede . . .[1])

Die Amme weiss das besser; sie erkennt darin die wahren Zeichen der Liebe. In dem Selbstgespräch aber, das sie gleich darauf hält, ahnt sie irgend einen altgeheimen Grund[2]), mit welchem Torrismondo selbst, in der nächstfolgenden dritten Scene, das Seitenstück zur Tragödien-Amme, oder ihre Kehrseite: den Consigliere, bekannt macht: mit der bereits gemeldeten Vorgeschichte; dem Schiffbruch nämlich an der Küste von Gothland, berühmt durch ihre Seehunde, Seevögel, Dorsche, Strömlinge und, seit Tasso's Torrismondo, durch anticipirtes Ehestrandrecht. Consigliere erschöpft seine Beredtsamkeit in Gegengründen, um Torrismondo von seinem, auf den Umstand gestützten Selbstmordentschlusse abzubringen: dass Alvida, die infolge der geheimen Schiffbruchsehe seine Frau, im günstigsten Falle Germondo's Concubine, durch seinen, Torrismondo's, Tod aber Wittwe würde, berechtigt zu einer zweiten, gesetzmässigen Ehe, und gereinigt durch seine an ihm selbst vollzogene Sühne. Grossherzige, edle, wenn man will, auch tragische Selbstaufopferungsbusse und Genugthuung der in Liebesverirrung unfreiwillig beleidigten Freundschaft, wenn Torrismondo nämlich seinen Vorsatz unabwendbar ausführte und nicht bis nah vor Ende der Tragödie, wie seine Hochzeitsfeier, hinzöge; bis er verschiedene Auskunftsmittel erfolglos versucht hat; bis das zweite Schuldmotiv, worüber den Gothenkönig ein alter Diener aufklärt, durch den er innewird, dass Alvida seine Schwester, — bis diese

---

1) Ei trema, e tinge di pallore il volto,
Che sembra (onde mi turba e mi sgomenta)
O 'n altra parte il volge, o 'l china a terra,
Turbato e fosco; e se talor mi parla,
Parla in voci trementi, e co sospiri
Le parole interrompe . . .

2) Cagione antica occulta.

Hauptschuld die Versündigung an der Freundschaft vollständig um ihre Wirkung bringt, und als tragisches, vier Acte lang hingehaltenes Schuldmotiv auslöscht und entwerthet. So völlig entwerthet, dass Torrismondo unmittelbar nachdem er Alvida als seine Schwester erkannt, den letzten Versuch macht, und sie nun dem Germondo als Gattin überlassen will, der sich aus entsagender Freundschaft für Torrismondo zu einer Verbindung mit dessen vermeinter Schwester, Rosmonda, entschlossen. Dieser Antragsversuch nach einer Entdeckungsscene à la Oedipus, ist einer der ärgsten Verstösse der tragischen Bühne und, unseres Erachtens, nur aus der krankhaften Verdunkelung eines Dichtergeistes, wie Tasso's, zu erklären. Die Verbindung mit Rosmonda bringt der Consigliere schon in der dritten Scene des ersten Actes in Vorschlag, den er auch damit schliesst, und der, als Expositionsact, in technischer Beziehung, der vorzüglichste bleibt, wenn man ihm das Schematische der Aushülfefiguren, der Amme und des Consigliere, und die 9 Seiten zu 33 Versen dreingeben will, welche allein die dritte Scene mit der Erzählung der Vorgeschichte und der virgilianisch-meisterhaften, aber eben desshalb mehr in ein Epos als in ein Drama gehörenden Schilderung des Seesturmes in Anspruch nimmt. Das gleiche Bedenken trifft auch den von Gothischen Rittern (Cavalieri) vorgetragenen Coro zum ersten Act. Als lyrisches Musterstück des höchsten Lobes würdig, steht dieser Gesang, der die „ewige Weisheit" (sapienza eterna) zum Schutze des Reiches anruft, mit der Handlung der Tragödie doch nur in der allerlockersten Verbindung. Sein poetischer Werth erschöpft sich in dem Vorzuge, dass er einer der glänzendsten Lückenbüsser der Zwischenacte in der italienischen Tragödie ist.

Der zweite Act kündigt zunächst durch einen Boten die Ankunft des Schwedenkönigs, Germondo, an; geht dann in einen Monolog des Torrismondo über, der es bei dem Selbstmordsentschluss vom ersten Act her bewenden lässt; stellt uns hierauf, in einem zweiten Monolog, Torrismondo's vermeinte Schwester, Rosmonda, vor, und in ihr eine Entsagungsheldin, erfüllt von der schwärmerischen Sehnsucht, aus dieser schmutzigen Welt in ein Kloster zu fliehen; nach abgelegtem Bekenntniss, dass sie ihren Herrn und vermeinten Bruder, Torrismondo, unfreiwillig

liebe und für ihn glühe.[1]) Hiernächst fordert Regina Madre, die Königin-Mutter, ihre vermeinte Tochter, Rosmonda, auf, sich zum Empfange des Königs Germondo zu schmücken. Rosmonda erklärt sich erhaben über Putz und Toilette; doch will der Tugendspiegel, der Mutter zu gefallen, sich vor den Toilettenspiegel stellen. Auf die Frage, ob sie denn nicht Gemahlin des Germondo und Königin eines grossen Volkes zu seyn wünsche? Antwortet Rosmonda: Die Jungfrauschaft bewahren, schätze sie höher, als Krone und Scepter.[2]) Es entwickelt sich zwischen vermeinter Mutter und Tochter eine Scene über die Bedeutung der Ehe in dem bürgerlich-romantischen Styl unseres trefflichen Ernst Houwald. Die Königin schildert das häusliche Glück ihres hochseligen Gemahls an ihrer Seite, so oft er von Staatsgeschäften oder Kriegsbeschwerden in ihren Armen ausruhte. Darauf entgegnet Rosmonda mit drei Seiten langen Beschwerden, welche die Mutterschaft, Kinderkrankheiten, Geburtsschmerzen, „falls ich recht berichtet bin" (s' odo il vero), im Gefolge haben. Sie ziehe vor, den Eber zu jagen, als einen Bräutigam; oder in den Krieg zu ziehen, wie so manche kühne Frauen „dieser ruhmreichen und kalten Erde" Kriegszüge nach den entferntesten Gebieten unternahmen.[3]) Da ihr diess nicht vergönnt sey, so wolle sie doch wenigstens als freie Hirschkuh im einsamen Kloster leben.[4]) Schliesslich unterwirft sie sich dem Wunsche der Königin-Mutter, und eilt leichtfüssig wie eine Klosterhindin an den Putztisch. Königin-Mutter, erfreut über diese Bereitwilligkeit, setzt ihren Sohn, König Torrismondo, sogleich davon in Kenntniss. Er ordnet Spiel- und Kunstreiterstücke zur Feier der Hochzeit an. Die verschiedenen, zwei Seiten füllenden Spiele, die bei der Ge-

---

1) Misera io non volendo amo, et avampo
Appresso il mio Signore . . .

2) — e 'l caro pregio
Di mia virginità serbarmi integro
Più stimo, ch' acquistar corone e scettri.

3) Che da questa famosa, e fredda terra
Già mosser guerra a più lontani regni.

4) Almen somiglierò, sciolta vivendo,
Libera cerva in solitaria chiostra.

legenheit zur Sprache kommen, haben sich augenscheinlich aus dem „Eroberten Jerusalem" in die Tragödie vom König Torrismondo verirrt. Der Ritterchor rühmt die Keuschheit und den kriegerischen Muth der nordischen Frauen, nach Tacitus' Schrift: De moribus Germanorum, die aber mit Tasso's Tragedia nur in schwachem Zusammenhange steht.

Wie der zweite, beginnt auch der dritte Act mit zwei Monologen hintereinander. Den ersten versorgt Consigliere mit zwei Seiten langen Betrachtungen, die lang genug für sechs Seiten wären, um nicht aus Achtung vor Tasso zu sagen: langweilig genug für acht Seiten. Die Betrachtungen ergehen sich über sein Mandat: den König von Schweden zum Nachgeben und Abtreten seiner Braut, Alvida, zu bewegen. Das zweite Selbstgespräch hält Rosmonda, das wie eines aus den Wolken gefallen klingt. Hier erfährt man zuerst, dass Rosmonda ihre wahre Beziehung zur Königin und zu Torrismondo kennt. Sie erwägt ihre falsche, trügerische Stellung, und wendet sich an die Göttin Fortuna mit dem Anliegen, die Täuschung endlich aufzuheben. Genug, dass sie für die Schwester und Tochter eines Königs gehalten ward: solle sie auch noch die ehelichen Rechte einer Königin sich anmassen, als lieblos trügerische Gattin? Fort mit dem Gaukelspiel! In's Kloster, in's Kloster! Mag eine Andere in ihre Stelle einrücken, und Fortuna's verschwenderische Gunst geniessen, wie es recht und billig.[1] Ein vorgreifliches und völlig müssiges Lüften des Familiengeheimnisses, worauf Verwickelung und Entwickelung beruht, von einer in dieses Pathos mitverstrickten Hauptperson, blos um einen Monolog zu halten — ist es nicht, als ob die Katastrophe aus der Schule schwatzte, weil mit ihr die Zunge durchgeht? So ein Monolog ist ein rechter Perückenstock,

---

1) Bastava che di Re sorella, e figlia
Fossi creduta; usurperò le nozze
Ancor d' alta Regina, audace sposa
E finta moglie, e non verace amante? . . .
. . . or vivrommi
Di mia sorte contenta in verde chiostro.
Altri, se più conviene, altri ti prenda
Questo tuo don, fortuna, e tu 'l dispensa
Altrui, come ti piace, o come è giustò.

dem die tragische Erinnys ihre Schlangenperücke erst unter vier Augen anprobirt, bevor sie dieselbe aufsetzt.

Die darauf folgende Scene zwischen Torrismondo und dem mittlerweile angelangten jungen Schwedenkönig, Germondo, erregt Spannung. Wird diese aber auch kunstgemäss befriedigt? Germondo glaubt noch immer, dass er aus Torrismondo's, seines Busenfreundes, Hand Alvida zur Gemahlin erhalte, und preist die Freundestreue. Und Torrismondo? Torrismondo lässt sich den Lobpreis unter verschleierten Andeutungen, dass er Alvida's, ihm vorbehaltenes Herz nicht zugleich mit ihrer Hand dem Freunde überliefern könne, gefallen:

> Mag denn Alvida den Germondo lieben,
> Und Germondo mich! . . .[1])

Hingerissen vom Wirbelwind der überschwänglichsten Freundschaftsgefühle versichert Germondo dem Torrismondo seine opferfreudigste Brudergesinnung in Seneca's, den ganzen Thierkreis mit Cartesianischen Wirbeln aufwiegelndem, astronomisch-bombastischem Styl: Eher wird man den Boreas aus der glühenden Wüste wehen, die Sonne in Westen aufgehen, den Bären in den Ocean tauchen und Meerungeheuer auf Bäumen lagern sehen,

> Eh' solche Freundschaft in den Lethefluss
> Ich einer neuen Liebe wegen tauche.[2])

Bei solcher Freundschaftsgesinnung, warum erschliesst Torrismondo nicht dem Freunde sein ganzes Herz? Ein deutscher Torrismondo, der gothische Torrismondo eines deutschen Dichters, hätte das sicherlich gethan. Und welche Schiller'sche, das tragische Interesse mit Sturm erobernde Freundschaftsscene zugleich entfaltet! Ohne Boreas, ohne Bären und ohne Meerungeheuer. Einen verwandten Zug mit unserem Schiller hatte wohl auch Tasso. Dieses seelenvolle Freundschaftsverhältniss zwischen zwei

---

1) Per me la bella Alvida ami Germondo,
Ami Germondo me . . .

2) Pria che tanta amicizia io tuffi in Lete
Per un novo amore.

jugendlich ritterlichen Heldenkönigen hat, in der Anlage mindestens, einen Pulsschlag von Schiller's tragisch-schwärmerischem Dichterherzen. Selbst in Rosmonda, wie verfehlt sie seyn mag, zuckt ein Aederchen von Schiller's jungfräulichen Idealen; einer Beatrix, einer Thekla, einer Johanna d'Arc. Und dieser Verwandtschaftszug mit Schiller ist es auch, der Tasso's Tragödie Torrismondo, trotz der innern Schäden und Zerrüttung, vor den meisten andern Tragödien seiner Zeitgenossen auszeichnet und beurkundet mit dem Dichtersiegel. Um einen Torrismondo, wie ihn Tasso ahnte, um eine Rosmonda, wie er sie beabsichtigte, zu einer vollkommen poetisch-dramatischen Idealgestalt zu beseelen, hätte Tasso vorerst den Italiener, den Cinquecentisten und den Märtyrer von Herzog Alfonso's Gönnerschaft abstreifen müssen.

Wie schön erwidert Alvida in der nächsten Scene dem Torrismondo auf seine Bitte, sich mit Germondo, den sie für den Feind ihres Hauses und den Mörder ihres Bruders hält, auszusöhnen:

Er ist dein Freund, nicht mehr bedarf's für mich! [1])

Eine Kammerfrau bringt der Alvida Geschenke vom König Germondo; darunter eine Krone, welche sie als dieselbe erkennt, die sie in jenem von ihrem Vater veranstalteten Turnier dem fremden, unbekannt gebliebenen Ritter als Siegespreis auf den Helm setzte, da er denselben nicht abnehmen wollte. Sie erkennt nun in Germondo diesen Ritter, und quält sich mit dem Gedanken: Ob ihr ein Minnender, ob ein Freund die kostbaren Geschenke sandte? [2]) Soll sie die Spenden behalten, zurückschicken, ihrem Gemahle, Torrismondo, zeigen, verheimlichen? — Diese Zweifelfragen sind psychologisch nicht recht einleuchtend, möchten auch als dramatisches Moment nicht eben geboten erscheinen. Die Amme mag etwas Aehnliches empfinden; denn sie rathet der Selbstquälerin, sich derlei Bedenken aus dem Sinne zu schlagen. Oder sollte eine dunkle, instinctive Ahnung von ihrem Verhältnisse zu Torrismondo das psychologische Motiv zu diesen Beängstigungen abgeben?

---

1) Basti, ch' è vostro amico; altro non chiedo.

2) Son d' amante o d' amico i cari doni?

Ich fürchte, ach, ich Arme.
Und bin ich schuld an meiner Furcht, so scheint es,
Als ob ich vor mir selbst mich fürchtete;
Und dass der holde Blick nur meines Herrn,
Sein liebreich-freundlich Wesen mich ermuthigt.
Er tröste mich, beruhige mich, zerstreue
Mein Bangen, meinen Schauer; er auch mag
Den Gaben und dem Geber Werth verleihen.[1])

In diesen unbewussten Beklemmungen vor einer nahenden Katastrophe könnte man die Unruhe des Schmetterlings zu erblicken meinen, der in immer näheren Kreisen um die lauernde Schlange flattert.

Coro singt von Gott Amor, der den Hass bekämpfen soll, nicht in Zwiespalt gerathen mit der Freundschaft:

Dass Amor doch ein Friedenstifter bliebe!
Denn wahre Freundschaft ist auch wahre Liebe.[2])

In diesem Sinne handelt nun auch Germondo. Mit Beginn des vierten Acts hat er bereits seine Liebe der Freundschaft zum Opfer gebracht, und Rosmonda's Hand für Alvida's angenommen:

Kein neues Bündniss breche mir das alte![3])

Den Anfang des Endes führt Rosmonda herbei mit dem vor Torrismondo abgelegten Geständniss: dass sie nicht seine Schwester, sondern die Tochter seiner Amme. Das Geständniss

---

1) Io temo, ahi lassa.
E se del mio temor io son cagione,
Par che me stessa io temo, e sol m' affida
Del mio caro signore il dolce sguardo
E la sembianza lieta, e 'l vago aspetto.
Egli mi racconsoli, e m' assicuri
Egli sgombri il temor, disperda il ghiaccio;
Egli cari mi faccia i doni e i modi
E i donatori . . .

2) Amor fa teco pace
Perch' è vera amicizia amor verace.

3) Or non conturbi, o rompa
Novo patto per me gli antichi patti.

klingt so dunkel wie ein Orakel. Torrismondo selbst meint: sie spreche in Räthseln.[1]) Rosmonda erklärt sich näher: Sein Vater, der verstorbene Gothenkönig, habe sie seiner Mutter unterschoben. Die Täuschung machte die Amme, ihre Mutter, dadurch möglich, dass sie als gemeinschaftliche Nährerin der wirklichen Königstochter, Torrismondo's Schwester, und ihrer eigenen Tochter, der Rosmonda, beide Mädchen fern von der Königsburg erzog. Doch die Ursache der Vertauschung? Eine Prophezeihung: Weissagende Nymphen hätten seinem Vater, dem verstorbenen Könige, prophezeiht, dass die Tochter sein Reich an einen fremden Herrscherstamm bringen würde. So gab er Rosmonda, die Tochter der Amme, für die seinige aus, und seine wirkliche Tochter überliess er noch in den Wickelbändern den Waldnymphen zur Erziehung.[2]) Von neuen Prophezeihungen beunruhigt, liess hierauf der König, Torrismondo's Vater, die rechtmässige Tochter in entlegene Gegenden von einem zuverlässigen Diener schaffen. Doch wisse sie nicht, was ferner aus ihr geworden. Nur den Namen des Dieners, Frontone, habe sie behalten. Das Geheimniss theilte ihr die Amme, ihre Mutter, auf dem Todtenbette mit. Torrismondo empfiehlt der unterschobenen Schwester Stillschweigen, und lässt den Wahrsager (Indovino) und den alten Diener, Frontone, kommen. Wir gerathen in das Fahrwasser der Oedipus-Katastrophe. Vor Ankunft des Wahrsagers und des Frontone hält Torrismondo einen guten Monolog, worin er seine Lage sachgetreu schildert, und den er mit der Frage beschliesst: In welchem wilden Bergforst, in welchen schauerlichen Klüften er die verlorene Schwester aufsuchen soll? Um die folgende Scene zwischen dem Wahrsager und Torrismondo für eine Nachahmung der Scene zwischen Oedipus und Teiresias in „König Oedipus“ unbesehens zu halten, braucht man just kein Wahrsager zu seyn. Nach verschiedenen Räthselantworten lässt Indovino merken, dass Torrismondo's Schwester unter den Gothen weile. Da Indovino nichts mehr weiss oder wissen will, verfällt er in Seneca's apokalyptisch-astronomische

1) Tu parli obscuro.

2) — diede la figlia ancor in fasce
A l' alpestri donzelle.

Verzückungen und delirirt über den Thierkreis. Coro meint, er möchte nur mit seiner Weisheit einpacken. Torrismondo schickt ihn fort, die Sterne zählen. Indovino entfernt sich grollend und drohend, wie Teiresias, mit einer Verweisung auf die anrückende Katastrophe. Nun kommt eine regelrechte, verschimmelte Piratengeschichte, welche der alte Diener Frontone aus einem geheimen Schubfach seines Hirnkastens hervorkramt und dem König Torrismondo zur Verfügung stellt. Frontone hatte, im Auftrage von Torrismondo's Vater, die kleine Prinzessin nach Dacien schaffen sollen; sey aber mit ihr von norwegischen Piraten gekapert worden; er selbst wurde dann in ein besonderes Schiff und die kleine Prinzessin in ein anderes gebracht. Das Schiff, worin sich Frontone befand, fingen an der norwegischen Küste gothische Corsaren auf. Was aus dem Schiffe mit der Prinzessin geworden, könne er nicht sagen. Darüber kommt ein Bote (Messaggiero) aus Norwegen mit der Nachricht von dem Tode des Königs von Norwegen, der seine Tochter, Alvida, zum Erben eingesetzt, nach Vorgang des Königs von Korinth in „König Oedipus“, welcher diesen durch seinen Boten zur Nachfolge beruft. Frontone erkennt im Boten aus Norwegen einen der Seeräuber, die sein Fahrzeug gekapert. Jetzt kommt Alles an den Tag, die ganze Katastrophe von König Oedipus, und Torrismondo ruft als gothischer Oedipus:

Weh' mir, zu spät erkenn' ich, und zu viel! [1])

Der Seeräuber, jetzt Messaggiero, hatte die erbeutete Prinzessin, die auch Rosmonda hiess, dem König von Norwegen zugeführt, welcher eben seine einzige Tochter verloren. Der König gab ihr den Namen Alvida und erzog sie als seine Tochter.

Was beginnt nun der junge, verzweiflungsvolle gothische König Oedipus? Vollzieht er endlich den, das ganze Stück hindurch, gehegten und gepflegten Selbstmord? Sticht er sich die Augen aus? Nichts weniger. Er streut Sand dem Freunde in die Augen, dem er jetzt die Alvida und ihr Erbe, die Krone von Norwegen, überlassen will; jetzt, wo er die ihm vom Freunde

---

1) Oimè, ch' io tardi intendo e troppo intendo.

so aufopferungsvoll zugesprochene Braut befleckt weiss von geheimer, verschwiegener Blutschande.

Eur sey Alvida und Norwegens Reich . . .[1])

Ziehen wir, wie Agamemnon auf jenem Bilde des Timanthes, den Thränen verhüllenden Mantel über unser trauervolles Haupt, aus erschüttertem Mitleid, nicht über König Torrismondo und seine Lage, sondern über das weit tragischere Geschick des Dichters, das sein Genie in eine solche unentwirrbare Katastrophe von sündhafter Motivirung verstrickte. Diese Katastrophe hat der erlauchte Spitalvater von St. Anna auf seinem Gewissen. Wenden wir uns von ihr ab zu dem herrlichen Chorgesang, der den vierten Act schliesst. „Seelenvolle Harmonien wimmeln", wie in Schiller's „Laura am Clavier":

„Wie, des Chaos Riesenarm entronnen,
Aufgejagt vom Schöpfungssturm, die Sonnen
Funkelnd fuhren aus der Nacht,
Strömt der Töne Zaubermacht."

„Des Chaos Riesenarm" — den um Tasso's Geist das Irrenhaus des Herzogs Alfonso schlang; „funkelnd fuhren aus der Nacht" — aus der Nacht des St. Annenspitals, in die Tasso's Dichterseele sein erhabener Gönner stürzte.

Wir geben unten den hochtönenden „Coro" mit der Uebersetzung. Eine solche bleibt, günstigsten Falls, im Vergleich zu dem Glanz und Feuer des Originals, ein nebeltrübes Sonnenbild, verglichen mit der Sonne am wolkenlosen Himmel. Ein noch so fertiger Uebersetzungskünstler, zumal einer Uebersetzung aus dem Italienischen ins Deutsche, überträgt, gleich dem Landschaftsmaler, das helle Sonnenbild doch nur als Farbenfleck auf seine zu Papier gewalkte Malerleinwand. Ein Gries, ein Schlegel, ein Geibel, ein Heyse, ein Bodenstedt und drei Jordans dazu vermöchten nicht den Wohllaut, die feierliche Harmonie, die schmelzvoll weichen, wie mit zärtlichen Locktönen sich einander zur Paarung anschmiegenden Reimklänge in einer Sprache wiederzugeben, deren materieller Klang sich zu dem der italienischen

---

1) E' vostra Alvida, e di Norvegia il Regno.

Sprache verhält, wie zu dem Trillerschlage eines natürlichen Singvogels der Balgflötenton, den aus einem mit vorschriftsgemässen, leckbaren Farben bemalten Marktguckuck eine noch so feine Hand quetscht. Man wird daher, in Berücksichtigung des künstlichen Strophenbaus und der durcheinandergeschlungenen Wechselreime, wohl auch einigen, vom Wortsinn des Originals sich vielleicht allzufrei emancipirenden Wendungen billige Nachsicht schenken. Auch muss sich Tasso's Chorlied, hinsichtlich des poetischen Grundgehaltes, wie derselbe nun nach abgestreiftem Sprachzauber vorliegt, verwahren. Denn unsere, als Schadloshaltung für den Mangel an sinnlichem Wohlklang, auf die Harmonie der innern Welt, des Gedankengehalts, auf den Seelenwohllaut, angewiesene Sprache hat die Musengabe zu eigen: dass so manches Gedicht oder Chorlied, das ein romanisches Ohr in den Himmel verzückt, in einer deutschen Uebersetzung, und zwar im Maasse als diese gelungen seyn möchte, einen Gedankengehalt zur Schau legt, der sich ausnimmt, wie die Krähe, nachdem ihr die Pfauenfedern vom Leibe gepickt worden. Kein untrüglicherer Prüfstein für den poetischen Goldgehalt einer Dichtung, als deren Uebertragung in unser geliebtes Deutsch. [1])

---

1) Welch heimlich Sinnen giesst aus voller Schale,
Herab von Himmels-Sphären,
In Menschenbrüste Schauder und Entsetzen?
Giebt's Lieb' und Hass dort? Lust dort am Zerstören?
Unholde dort, Scheusale,
Die an Verderben sich und Tod ergötzen?
Tyrannen dort, die sich am Unheil letzen,
Das sie in Lüften, Erd' und Meeren stiften?
Sich freu'n, wenn sie mit donnernden Geräuschen
Den Menschengeist verblüfften?
Sein Inneres zerklüften?
Durch Hader, Zorn und Wuth das Herz zerfleischen? —
Oder sind's Stimmen, die den Pöbel täuschen?
Und dient, was wir erblicken,
Die Welt nur zu verschönen und zu schmücken?

Doch ob des Himmels feindliche Geschicke
Sich gegen uns auch kehren;
Mit Glückestrug, mit Zwietracht uns bedrohen,
Und Löw' und Stier, und Schlang' und beide Bären,

Muss sich Alvida, die von Torrismondo während der Dauer des Sophokleisch-schönen, selbst ein Loblied verdienenden Chorgesanges aufgefordert worden, sich mit Germondo zu vermählen,

---

Orion's Feuerblicke,
Des Schützen Pfeile, grimm herniederloben:
Nicht sinken lass den Muth, den herzhaft-frohen;
Die unbesiegte Brust kein Zagen fülle.
Den harten Schlägen trotz' ein tapfres Dulden.
Des Schicksals Laun' und Grille
Verscheucht ein fester Wille.
Drum soll die Tugend nimmer man beschulden;
Den Himmel nicht anklagen; ihn entschulden.
Auf Sternen, lichtgeboren,
Hat sie das Herz zu ihrem Thron erkoren.

Was zwingt nicht Tugend? Wer mag in Gefahren
Sich muthiger erweisen?
Des höchsten Flugs so kühn sich unterwinden?
Wer so, wo Ströme demanthart sich eisen,
Durch Kampf und Rath sich wahren; —
Seys wo den Gluthsand Himmelsfeuer zünden:
Dem Brande trotzt sie, schmelzt des Eises Rinden.
Nicht Flamme, Stahl noch Sturmwind kann sie hemmen:
Seys dass, an Felsen tosend, Meeresfluthen,
Die berghoch auf sich dämmen,
Hier Schiffe niederschwemmen;
Dort andere aus tausend Lecken bluten,
Und Stürme löschen alle Sternengluthen —
Nichts ringt der pfadverirrten
Das Schicksal ab, selbst unter Fels und Syrten.

Nicht giebt es Weg noch Pfad auf Erd' und Meeren,
Den Tugend nicht entfalte;
Noch Steg und Winkel, den sie nicht erkunde.
Sie bricht sich Bahn durch Wälder und Basalte;
Enthüllt das Ziel Galeeren,
Und was in Tiefen ruht auf Meeresgrunde.
Erscheinen wird dem Argoschiff die Stunde,
Wo grössre Führer wagnissvollrer Fahrten
Mit seinem Jason es verdunkeln werden:
Dann beugt den kühn Umschaarten
Von segelnden Standarten
Der Ocean den Nacken tief zur Erden,
Und huldigt kniend ihren Machtgebärden,

nicht von Torrismondo verlassen und verrathen glauben? Auch eröffnet wirklich Alvida in Gegenwart der Amme mit dieser Jammerklage den fünften Act. Und die zwei, in jedem Acte

---

Die Sonnenblicken gleichen,
Wenn Sturm und Wolkenstrahlen sie verscheuchen.

Zum Styx steigt Tugend nieder,
Zum Acheron ins Reich der ew'gen Trauer:
Und schräk' zurück vor Berg und Waldesschauer? —
Zum Himmel kehrt sie wieder,
Dem sie entstammt, wie ihre Sternenbrüder.

Quale arte occulta, e qual saper adempie
Da le cotesti sfere
D' orror gli egri mortali, e dispavento?
Vi sono amori, e odii, e mostri, e fere
La su spietate, ed empie,
Cagion di morte iniqua, o di tormento?
Vi son la su Tiranni? e l' aria, e 'l vento
Non ci perturban solo, e i salsi Regni
Co' feri aspetti, e la feconda terra,
Ma più gli umani ingegni?
Tante ire, e tanti sdegni
Movono dentro a noi si orribil guerra?
O son voci, onde il volgo agogna, et erra?
E ciò che gira intorno,
E' per far bello il mondo, e 'l cielo adorno?

Ma se pur d' alta parte a noi minaccia,
E da' suoi Regni in questi
Di rea fortuna or guerra indice il fato,
Leon, Tauro, Serpente, Orse celesti,
Qui dove il mondo agghiaccia,
E gran Centauro, el Orione armato;
Non si renda per segno in ciel turbato
L' ammo invitto, e non si mostri infermo:
Ma col volar rispinga i duri colpi.
Ch' l destin non è fermo
A l' intrepido schermo;
Perch' umana virtù nulla s' incolpi,
Ma de l' ingiuste accuse il ciel discolpi,
Sovra le stelle eccelse
Nata, e scesa nel core albergo felse.

dieser Tragödie stehend aufeinanderfolgenden, im fünften von der Königin-Mutter, und gleich nach ihr von Rosmonda gesprochenen Monologe scheinen, bei ihrem gänzlich müssigen In-

---

Che non lece a virtù? nel gran periglio
Chi di lei più secura,
E presta aspira al cielo, e 'n alto intende?
Chi più là, dove Borea i fiumi indura,
L' arme ha pronte, e 'l consiglio,
O dove ardente Sol l' arene accende?
Non la bruma, a l' ardor virtute offende,
Non ferro, o fiamma, o venti, o nubi avverse,
O dai i scogli a lei far ponno oltraggio:
Perchè navi sommerse
Si a ono, et altre disperse
Mondi procella infesta al gran viaggio,
E 'n ciel s' estingua ogni lucente raggio.
E co' più fieri spirti
Sprezza fortuna ancor tra scogli, e sirti.

Virtù non lascia in terrà, e pur ne l' onde
Guado intentato, o passo,
Ad occulta latebra, o calle incerto.
A lei s' apre la selva e 'l dure sasso,
E ne l' acque profonde
S' aperse a' legni il monte al mare operto:
Al fin d' Argo la fama oscura, e 'l merto
Fia di Giason, ch' a più lodate imprese
Porteranno altre navi i Duci illustri.
Avrà sue leggi prese
L' ocean, che distese
Le braccia intorno, e già volgendo i lustri.
Averrà, che lor gloria il mondo illustri,
Come sol, che rotando,
Caccia le nubi, e le tempeste in bando.

Virtù scende a l' inferno,
Passa stige sicura, et Acheronte,
Non che l' orrido bosco, o l' orto monte.
Virtude al eiel ritorna,
E dove in prima nacque, al fin soggiorna.

Durch den Chorgesang klingt vielleicht die Reminiscenz zweier Strophen aus einer der schönsten Oden des Horaz (III, 2):

halt, in der That nur eingeschoben, um der Alvida und dem Torrismondo Zeit zu ihren Selbstmorden zu lassen, von welchen nun ein Cameriero in der vierten Scene dem Coro den seit Thespis' Karren hergebrachten Bericht abstattet. Alvida tödtet sich folgerecht wegen der ersten Scene, die den Act mit ihrem Verzweiflungsjammer über ihre Abtretung an den Schwedenkönig eingeleitet. Torrismondo: um seinen bereits vor Beginn gefassten Selbstmordsvorsatz endlich nothgedrungen auszuführen, da ihm der fünfte Act vor Alvida's Leiche das Messer an die Kehle setzt. Mit allem Aufgebot von Beschreibungstalent, das der Cameriero in der Schilderung des Wehgeheuls und Jammers entwickelt, wovon der Palast erschallen soll, erregt er doch, ehrlich gestanden, bei uns wenigstens, nicht das geringste Mitleid für die beiden Unglücklichen, denen dieses Jammergeschrei im Palaste gewidmet ist, wobei wir uns auch nicht mit Einer Thräne beim besten Willen betheiligen können. Den Grund haben wir in unserem Cameriero-Berichte über die ganze Tragödie des Weitläufigen dargelegt. Vor dem Tode, so meldet Cameriero, hatte noch Torrismondo mit der sterbenden Alvida ein letztes Gespräch geführt, worin er ihr entdeckte, dass er ihr Bruder. Dann übergab er dem Cameriero ein Schreiben an Germondo, worauf sich Torrismondo erstach. Germondo liest

---

Virtus, repulsae nescia sordidae,
Intaminatis fulget honoribus,
  Nec sumit aut ponit secures
  Arbitrio popularis aurae.

Virtus, recludens immeritis mori
Coelum, negata tentat iter via,
  Coetusque vulgares et udam
  Spernit humum fugiente penna.

Tugend kennt nicht Schmach noch Verweigerung:
Kein Makel kann ihr trüben den Ehrenglanz,
  Nicht nimmt, noch legt sie weg die Fasces,
  Folgend dem wechselnden Hauch der Volksgunst.

Ja, Tugend führt auf wenig betretener Bahn
Zum Himmel aufwärts, lohnend das Hochverdienst;
  Doch niedern Schwarm, dunstfeuchte Tiefen
  Flieht sie verachtend im Schwung des Fittigs.

den Brief, erfährt vom Cameriero, was wir schon wissen, und bricht in Jammerklagen aus, worin mancher empfindungsvolle Zug von wahrem Freundschaftspathos ans Herz dringt, zu dem sich Schiller mit Vergnügen bekannt hätte; weniger jedoch zu dem Schlusse von Germondo's Jammerscene, wo derselbe Himmel und Erde herbeiruft, um über die Königsburg zusammenzubrechen mit einem Tiradengepolter, vor welchem Seneca im Grabe sich die Ohren zuhält. In der letzten Scene erfährt die Königin-Mutter, dass Alvida ihre Tochter, und dass diese und Torrismondo todt. Der Schmerz der Mutter ist hochpathetisch, und wirkt selbst nach allen vorgängigen, Mitleid abstumpfenden Aergernissen, erschütternd tragisch. Diese letzte Scene ist des grossen Dichters würdig; in ihr hätte Schiller sein Fleisch und Blut erkannt. Auch Germondo wirkt zuletzt noch, durch seine gemüthvolle Theilnahme, gross, edel und ergreifend. Es ist das Vorrecht wahrer Dichter, noch in ihren Trümmern, wie zerstörte antike Tempel, einen erhebend grossartigen Eindruck zu hinterlassen. Die Schlussklage des Coro über die Hinfälligkeit aller Herrlichkeiten, sie scheint auch diesen, in Tasso's Tragödie hingestreuten Trümmern seiner Dichterherrlichkeit zu gelten.

Mit der italienischen Tragödie des 16. Jahrh. wären wir zu Ende; aber nicht mit ihrem Latein: mit der lateinischen Tragödie dieses Zeitraums nämlich, welche in dem Christus des

Coriolano Martirano [1])

gipfelt. Die scheidende Kritik der Cinquecentisten-Tragoedien mag einen letzten Beleuchtungsblick auf diesen Hochgipfel werfen.

Coriolano Martirano hat Cosenza (Calabrien) zur Vaterstadt, wo er Anfang des 16. Jahrh. geboren ward. Er befleissigte sich der Rechtswissenschaft und praktizirte als Advocat. Den Rechtsanwalt ernannte Papst Clemens VII. zum Bischof von S. Marco. Auf dem ersten Tridentinischen Concil versah er das Amt eines Secretärs. Karl V. erwählte ihn zum Secretär des Rathes von Neapel, und späterhin zu seinem Gesandten in Spanien, wo er 1557 starb.

Martirano's Tragoedia, Christus, ist ein Christus pati-

---

1) Coriolani Martirani, Consentini episcopi, Tragoediae VIII. Neap. 1556.

ens; das lateinische Seitenstück im Seneca-Styl zum Christos Paschon, den Greg. von Nazianz aus Mosaiksteinchen Euripideischer Tragödien zusammensetzte.[1]) Durch freie Nachahmung classischen Sprachstyls dem Christos Paschon überlegen, steht, unseres Erachtens, Martirano's Christus an tragischem Gehalt, Geist und Pathos hinter jenem weit zurück; so weit etwa, wie Seneca's Tragik hinter der des Euripides. Martirano's Christus ist weniger ein „leidender", als ein strafender Christus. Sein Gebahren in der Passion und am Kreuz gleicht nicht dem des Heilandes im Evangelium und im Christos Paschon; es gleicht vielmehr dem erhaben schreckensvollen Ausdruck, der Michel Angelo's Christus im Jüngsten Gericht kennzeichnet. Fast möchte es scheinen, dass Martirano, wie dem Seneca, so diesen Ausdruck habe nachahmen wollen. Ein Christus tonans aber am Kreuze anticipirt nur die Furcht, und ausschliesslich die Furcht, die vom Christus des jüngsten Gerichts, als Folge des unendlichen Mitleids, ausgeht, das der für die Sünden der Welt gekreuzigte Erlöser am Marterpfahl erweckt hatte in der Natur, in den Jüngern und Gläubigen, in den seligen Geistern und himmlischen Schaaren; nur nicht in den Gemüthern der verstockten Sünder, der Kinder des Satans, die jene furchtbare Verwerfungsgebärde des richtenden Christus dem Höllenfürsten überantwortet. Der Schwerpunkt des Tragischen liegt aber im Mitleid, dem das Furchtgefühl gleichsam nur als Attribut beigemischt ist, wie das Zittern der Thräne.

In Martirano's Christus-Tragödie fehlt eine Act- und Sceneneintheilung. Die Actschlüsse bezeichnet der Chor der Engel. Die Tragödie eröffnet Christus, der den Jüngern seine Leiden und sein Ende verkündet. Der Prometheus des Aeschylos stellt sich gleichfalls im Beginn der Handlung den Blicken dar, aber Das schweigsam erleidend, worauf Martirano's Christus prophezeihend hinweist.[2]) Christus ermahnt die Jünger, sie

1) Gesch. d. Dram. II. S. 264.

2) . . . actus hasce per palmas bibet
Clavus cruorem: clavus hos figet pedes,
Rigorque ferri crudus hoc solvet latus
Jam mortui: rivusque post plagam duplex
Sequetur ex hiante vulneris specu.

möchten desshalb nicht trauern, denn er werde auferstehen, Hölle und Tod bezwingen, die Verstorbenen der Unterwelt entführen und er selbst zum Himmel fahren. Er untersagt ihnen förmlich Trauer und Mitleid, und verbittet sich jede tragische Theilnahme, indem er sie zur Standhaftigkeit auffordert. Er werde stets um sie seyn. Bespricht dann Judas' Verrath, der grausam räuberischen Hyder, die sich unter ihnen in menschlicher Gestalt verbirgt.[1]) Petrus, darüber entsetzt, will mit Christus sterben. Dieser sagt ihm seine Verläugnung voraus und schliesst damit auch dem unwillkürlichen Furchtgefühl den Mund. Hierauf folgt eine an Gott Vater von Christus gerichtete Apostrophe: Dass er, Christus, uranfangs bei der Weltschöpfung zugegen gewesen und daran theilgenommen.[2]) Darum möge ihm der Vater beistehen und ihn glorificiren. Chorus Angelorum singt von der Erschaffung der Engel vor der Menschenschöpfung, und ihren verschiedenen Aemtern und Verrichtungen: Die Einen rollen den Himmel. Jetzt zeigen wir wachsam die Sonnenpferde; jetzt die gelben Sterne der kranken Erde . . .[3]) „Sonnenpferde" aus der heidnischen Mythologie — auf fahleren Pferden können sich Christus-Engel kaum betreffen lassen. Dann geht der Engelchor zum Sündenfall über und dessen Folgen. Seligkeit und Himmelsfreude würde erst Christus den Frommen bringen. Chor erblickt ihn kummervoll beten. Die ganze Natur verstummt und hält den Athem zurück wie betäubt.[4])

Zweiter Act. Christus im Gebet auf dem Oelberg. Der Engel (Nuncius) verkündet ihm die bevorstehenden Leiden, Niedergang in die Hölle, kurz alles das, womit Christus mit eigenen

1) Hominis sub ore saeva, crudelis, rapax
Vos inter hydra delitet . . .

2) Sceptra regebam simul.

3) Alii coelum volvimus: et nunc
Solis equos, nunc sydera fulva
Vigiles terrae ostendimus aegrae.

4) . . . en stupefacta silescunt
Omnia. Non tumultum resonat mare,
Non fluvii, vallesque profundae
Ventorumque ferus cecidit furor.

Worten das Drama eingeleitet. Christus erklärt: er gehe bereitwillig dem Tode sein Haupt entgegentragen. [1])

Judas erscheint mit den Häschern, denen er Anweisungen giebt, wie Jesus zu fahen: Um den Hals Eisenringe! Die Hände fest geschnürt! [2]) u. s. w. Christus redet den Judas an: Was er in so später Stunde suche. Judas: Er komme, ihm zum Schutze in finsterer Nacht, und bittet um Darreichung der Rechten, und dass er den Meister umarmen dürfe. [3]) Christus seufzt im Stillen: Wie denn nun, wenn Gott nicht helfe, die im Taubenhause versteckten Schlangen sich vermeiden lassen? [4]) Fragt dann den Volkshaufen, was sein Begehr? Volk: Dich begehren wir. [5]) Die Häscher fallen vor Jesu auf die Knie, einen Glanz erblickend um sein Haupt. [6]) Um so härter erscheint der Contrast, wenn sie Jesum dann doch mit Stricken binden. Ohne eine Andeutung von Seiten des Populus, wüsste man nicht, dass Malchus inzwischen um sein Ohr gekommen, denn Beide, Malchus und Petrus, bleiben stumm. Jesus beschwichtigt den erbitterten Haufen, indem er das Ohr wieder anfügt und Petrus scharf tadelt. [7]) Himmlische Schaaren ständen zu seiner Hülfe bereit. Er bedürfe des Schwertes nicht. Judas befiehlt, Jesum zu fesseln.

Chorus Angelorum singt von den Strafen, die dem Volke bevorstehen. Den Judas lässt er vorläufig in effigie schauen, wie er am Baume hängen wird, und dann im ewigen Feuer stöhnen. [8]) Zu Christus dagegen: Welcher Schrecken die hölli-

---

1) Eo neci daturus hoc lubens caput.

2) — circum vinculis collum date
Arctusque utrasque nodus adstringat manus . . .

3) Da dextram, carosque amplexus pete.

4) Pater. . . . . . .
Heu quis cavere (ni feras opem Deus)
Tectas columbae tegmine excetras queat?

5) Pop. Te poscimus.

6) Videtis — quale sit frontis jubar?

7) Ast tu miser . . . desine.

8) Trunco pendulus . . .
. . . .
Aeternumque flagrantibus
Immersus fluviis gemes.

schen Schaaren niederschmettern wird, wenn sein jäher Blitzstrahl durch die fahlen Schatten fährt. [1])

Dritter Act. Jesus wird gebunden vor Caiphas geführt. Volk verlangt Jesu Tod. Denn wer ist so hochfahrend und widerspenstig? ruft das Volk. Wer so schmähsüchtig, stets herb und trotzig drohend? [2]) Diess wäre ein Bild Christi? Diess sein Verhalten vor Caiphas? So durfte sich Christum Seneca's Fechtertragik denken, aber nicht die Christus-Tragödie eines frommen Bischofs. Der Verlauf der Scene ist wie im Evangelium. Caiphas lässt Christum zum Prätor führen zur Züchtigung. Judas bleibt allein und hält einen kräftigen Selbstverfluchungsmonolog [3]),

---

1) Quantus tartareos pavor
Sternet, quum subitus tui
Fulguris radius cavas
Umbras discutiet.

2) Nam quis superbus alter aeque, ac contumax?
Usque asper, usque acerbus, insultans, minax? —

3) Quis hoc caput videre funestum queat,
Avertat ora quin repente territus:
Monstrum velut qui cernat emersum nigris
Telluris antris? ille namque sum ferus
Avarus, execrandus, impurus, rapax:
Qui (pro nefas; pro terra sub plantis hia!)
Prodo Deum, vendoque, veramque omnium
Vitam trucido — et vivo? et usurpo impudens
Coelum, jubarque solis? . . .
Morere. Feris afflatibus puram diu
Corrumpis aetheram solis. Ipsa etiam meis
Irata mater terra sub plantis gemit.
Agedum, tibimet ipse parturias necem
Perfide: manu non dignus es alia mori! . . .
Wer könnte schaun diess unheilvolle Haupt:
Und kehrte nicht entsetzt sein Antlitz ab,
Wie vor dem Anblick eines Ungeheuers,
Das unversehns dem Schooss der Erd' entstiege?
Denn ich bin's, ich, der wild Habsüchtige,
Verdammenswerthe, räuberisch Befleckte,
Der — o des Frevels! Abgrund thu' dich auf! —
Der Gott verräth, verkauft, das Leben, ja,
Das Leben Aller mordet! — Und ich lebe?
Und lasse schamlos frech vom Himmel mich,

worauf er fortstürzt, um sich zu erhängen. Chorus Angelorum schliesst den Act mit einer umständlichen Ausmalung des Selbstaufknüpfungs-Actes, und diesen mit einer pomphaften Schilderung von Lucifers Sturz in die Hölle.

Vierter Act. Christus vor Pilatus. Tagesanbruch. Populus schreit nach Pilatus: der Feind sey da, der Gott seinen Vater nennt, und nun auch die Erde in Besitz nehmen will. Dem Pilatus wird das Geschrei lästig; er heisst den Pöbel das Maul halten (silesce plebs!). Das wüthende Volk macht einen Angriff auf Jesum. Pilatus stillt den Tumult, indem er Jesum zur Geisselung übergiebt. Populus ruft sein „kreuzige!“ (adige cruci). Ein Bote kommt von der Frau des Pilatus, die sich für Jesum verwendet, mit Berufung auf einen Schreckenstraum, den auch die lateinische Tragödie den Boten nicht erlässt. Die Gemahlin sah im Traum Christum von himmlischen Schaaren umgeben; brennende Fackeln aus schwarzer Wolke niederschleudern auf diesen Palast, und die Anstifter von Jesu Tod verzehren. Pontius Pilatus kann nichts, als die Hände in Unschuld waschen. Nun erscheint Jesus im Purpurmantel nach der Geisselung. Pilatus zeigt auf das niederfliessende Blut: Seht die rothen Tropfen, wie sie von ihm quellen![1]) Das Volk verlangt stürmisch die Kreuzigung, dem Pilatus mit Cäsar's Zorne drohend. Nach langem Zweifelkampfe siegt die Furcht vor Cäsar's Zorn auch über Pilatus Mitleid, und er willigt ein in die Kreuzigung. Populus legt Jesu das Kreuz auf. Christus verweist den Frauen (Matres) die Thränen, die sie für den Untergang Jerusalem's aufsparen mögen.[2]) Der Schlusschor ruft Wehe über das ver-

---

Vom Sonnenlicht bescheinen? ...
Stirb Elender! Besudle fürder nicht
Des Aethers Glanz mit deinem schnöden Anhauch.
Erzürnt stöhnt unter meinen Sohlen sie
Selbst, Mutter Erde. Auf denn! würge selbst dich,
Unwürdig du, von andrer Hand zu sterben!

1) — cernite ut rubris madet
Manatque guttis.

2) Mihi quid ora vestra lachrymis ument?
— — — vestra vestra lugete
Exitia. . . .

blendete Volk, das seinem Heilbringer und Gott, der sie aus Aegypten geführt, an's Kreuz schlägt.

Fünfter Act. Nicodemus und Joseph von Arimathia begegnen einander. Letzterer, auf dem Wege, Jesum zu bestatten, erzählt dem Nicodemus den Hergang bei Christi Kreuzigung in 80 Versen. Christus sey liegend ans Kreuz genagelt, und dann der blutüberströmte Pfahl aufgerichtet worden.[1])

Ein Philosoph tritt ein, der sich als Naturforscher über die plötzlich hereingebrochene Sonnenfinsterniss den Kopf zerbricht. Ueber das Erdbeben wundere er sich nicht; dergleichen wisse er zu erklären: Doch wesshalb erlöschen plötzlich der Sonne Fackeln, da der Mond fernab den Himmelsraum durchwandelt?[2]) . . . Philosophus verlangt dringend Aufschluss darüber von Jupiter. Die Einführung des heidnischen Philosophus wäre kein übler Gedanke. Er musste nur wirksamer benutzt werden. Vielleicht hätte sich das Motiv in einer Scene zwischen zwei Philosophen-Schülern besser verwerthen lassen, und die Scene mit einer Bekehrung schliessen können. Martirano's Philosoph bleibt ein gleichgültiger Zuschauer, als er Christi Leichnam dahertragen sieht in Begleitung von der Mutter Jesu, Johannes dem Jünger und den übrigen Frauen. Die Mutter hält eine rhetorisch-pathetische Klagerede, aus der aber kein Schmerz, kein Mutterweh athmet, wie aus den Klagergüssen der Mutter Maria im Christ. paschon. Dort ergreifen des Euripides zusammengestoppelte Verse stärker, als Martirano's Seneca-Latein aus Einem Guss. Jünger Johannes spricht der Mutter Trost zu. Der Tag geht zu Ende; sie möchte den Sohn bestatten helfen.[3]) Das Verspaar, womit der Chor die Tragödie abschliesst, läuft in die Betrachtung aus:

> Des Vaters Tochter, des Donnrers Mutter,
> Begräbt die Glieder, die sie selbst geboren.[4])

---

1) — tum horrendam erigunt
Trabem sub auras, atque centenis laceratum
Scissumque plagis corpus ostendunt procul.

2) — remotas aetheris lustrat plagas.

3) Surge ergo mater pignus i sepeli tuum.

4) Nata patris, genitrixque Tonantis
Quae peperit fert membra sepulcro.

Halten wir es mit den übrigen 7 Tragödien des Coriolanus Martiranus ebenso. Sein Christus mochte auferstehen. Die sieben Heidinnen aber bleiben hinter den ehernen Pforten der Hölle versiegelt und verschlossen. Dahin verdammt sie schon ihr abbildnerisches, ihr götzenhaftes Wesen, als Schattenformen griechisch-römischer Tragödien, wie ihre Titel vorweg bekunden: Medea, Electra (nach Sophokles), Hippolytus, Bacchae, Phoenissae, Cyclops, Prometheus, nebst zwei aristophanischen, umlateinten Comediae: Plutus und Nubes. Mögen sie mit den von unserm Bischof ausserdem noch übersetzten Schattengästen der 12 Gesänge der Odyssea, der Batrachomyomachia, der Argonautica, von dem ältesten Uebersetzer aller Grabesschatten und Seelen der Verstorbenen, vom Fährmann der Todtenflüsse, von Charon, in den Strom Lethe gerudert werden.

Tragoedia oder Tragedia — jetzt könnte eine kommen, woran sämmtliche Cinquecentisten gearbeitet hätten — wir würden mit ihr die Geier und Raben mästen. Und hiesse diese Tragedia 'Tancredi', und wäre wirklich von Torq. Tasso, dem sie angedichtet worden, und nicht von Federico Asinari, Conte di Camerano, welcher, 1527 geb. und 1576 gest., unseretwegen 1576 konnte geboren worden seyn, an dem Tage wo er gestorben. Das Raben- und Geierschicksal träfe auch die Tragedia: 'Il Soldato', von Angelo Leonico (gedr. 1550); trotzdem dass sie, dem Signorelli zufolge, eine „bürgerliche Tragödie" (tragedia cittadina), und lange bevor Engländer und Franzosen das bürgerliche Rührstück, und Deutsche die Birchpfeiffer erfunden zu haben sich rühmen dürfen, eine tragedia cittadina war. Für uns ist sie bürgerlich todt, und 'Il soldato' keinen Schuss Pulver werth, selbst wenn wir unser kritisches Pulver an der Cinquecentisten-Tragödie nicht bis aufs letzte Körnchen verschossen hätten. Vor die Raben! Eine einzige Tragedia wäre vielleicht im Stande, die Raben um ihr Futter zu bringen: die dem berühmten, auch von unserem Herder[1]) gefeierten Märtyrer-Philosophen, Zeit-, Schicksals- und Geistesgenossen von Giordano Bruno, Telesius und Galileo Galilei: die dem Tommaso Campanella zugeschriebene tragedia Maria Stuarda. Von einer solchen wissen wir aber nicht mehr,

1) S. W. VIII. Anhang II. Adrast. III.

als was dieser Plato als Dominikanermönch in seinem eigenen Berichte über seine Schriften davon erwähnt: „Schliesslich" — schreibt er — „beendigte ich im Jahre 1598 zu Neapel einen Epilog der Physiologie und eine Ethik. Hierauf kehrte ich nach Stilo, meiner Vaterstadt, (wo Campan. 1568 gebor. ward) in Calabrien zurück, wo ich, nach unserer Poetik, eine nicht geringzuschätzende Tragödie auf Maria Stuart, Königin von Schottland, dichtete." [1]) Eine weitere Auskunft über das Schicksal dieser

---

1) Finalmente nell' anno 1598 terminai in Napoli un Epilogo di Fisiologia ed una Etica: dipoi volgendomi in Calabria a Stilo mia patria, composi secondo la nostra poetica, una tragedia non dispregevole su Maria Stuarda regina di Scozia. (De libris propriis II.) Und in dem „Memoriale al Papa" (aus der Biblioteca dei PP. dell' Oratorio di Napoli dei Gerolamini Scaffole Nr. 14 pubblicato dal Baldacchini. Vol. 2. Append.), das eine Liste seiner Schriften zu seiner Rechtfertigung enthält, steht auch: „3. La tragedia della Regina di Scozia per spagna contra Inghilterra" verzeichnet. Vgl. Opere di Tommaso Campanella scelte, ordinate ed adnotate da Alessandro d' Ancona, e precedute da un discorso del medesimo sulla vita e le dottrine dell' autore. Voll. I. u. II. Vol. I. p. LXXXIV u. p. CCCXXXV Docum. C.

Könnte es noch eine tragedia geben, die wir mit frischer Lust zu erörtern vermöchten, so wär' es diese auch für deutsche Leser unter allen Umständen „nicht zu verachtende" (non dispregevole) Tragedia Maria Stuarda des erlauchtesten aller Dominikanermönche, der 26 Jahre lang in einer Folterkammer schuldlos eingekerkert sass, zeitweise an Stricken schwebend, die ihm Arme und Beine bis an die Knochen zerschnitten, und aufgehängt über einem spitzen Pfahle, der ihm, wenn er den gefolterten Leib in eine sitzende Lage bringen wollte, das Gesäss zerfleischte. („Fu stretto colle funi al poledro con tanta strittura che si rompevano tutte e subito le raddoppiava: e il dolore cresceva tanto orrendamente, che lo fecero spasimare e uscir di cervello . . . poi . . . fu tormentato 40 ore di funicelli usque ad ossa, legato nella corda, braccia torte, pendendo sopra un legno tagliente e acuto, che si dice la viglia: li tagliò di sotto una libbra di carne . . e n' uscir più di 15 libbre di sangue delle vene e arterie rotte" . . . Naudaeus schreibt: „vigilabat ut in equuleo, et dormiebat ut in sepulcro, et inspirabat venenum, et expirabat animum, et vivebat in morte crudelissima et moriebatur centies in hora" Paneg. p. 140.) Und in solchem Zustande schrieb Campanella speculative, und politisch-sociale Werke im Geiste Plato's und mit der metaphysisch-logischen Bestimmtheit eines Aristoteles und mit dessen umfassenden Kenntnissen der realen Verhältnisse und des geschichtlichen Staatswesens. Unter anderem jenen berühmten

ältesten Vorgängerin von Schiller's Maria Stuart, aus der Zeit selbst und von ihrem Zeitgenossen, und einem solchen Zeitgenossen, konnten wir nicht finden. Auch nicht in dem Aufsatze des jüngsten Berichterstatters über Thomas Campanella, des Herrn C. Sigwart, des ehrenwerthen Verfassers von „Thomas Campanella und seine politischen Ideen." [1]) Herrn Sigwart's Angabe lautet [2]): „Es genügt, die Titel seiner (Campanella's) Schriften zu lesen, um uns schwindlig zu machen ... denn ausser den schon genannten Schriften ... finden wir ... eine Poetik und eine Metrik der italienischen Sprache; eine nach diesen Grundsätzen gedichtete Tragödie, deren Heldin Maria Stuart als Märtyrerin des katholischen Glaubens." Der kundige Verfasser jener Abhandlung konnte doch mindestens die von uns angezogenen Belegstellen aus Campanella's Aufzeichnungen oder doch aus Alessandro d' Ancona's Werk anführen. Genügt es, den blossen Titel zu lesen, warum sollte man selbst aus Campanella's Rubriktitel: 'Tragedia della Regina di Scozia' nicht ein beliebiges Schriftstück herauslesen dürfen, welches die „traurige Geschichte" [3]) dieser Königin „im katholischen Interesse" schildern mochte? Ohne jene Belegstelle aus Campanella's Schrift über seine eignen Bücher (s. unsere Anm. 1 S. 517) dürfte man sich bei dem blossen Titel Tragedia della Regina di Scozia, in Bezug auf die Existenz eines wirklichen Trauerspiels Maria Stuarda von Thomas Campanella, immer noch als ungläubiger Thomas verhalten. Jedenfalls hätte der Verfasser jenes dankenswerthen Auf-

---

Dialog: „Die Sonnenstadt" (La città del sole), im Sinn von Plato's Staat und des Thom. Morus „Utopia"; eine Schrift, von welcher Campanella selbst rühmt und rühmen durfte, dass sie den „Staat" des Plato und jedes andere Werk der Art übertrifft: e posivi (im Kerker) per ultimo, una idea della Platonica o di qualunque altra ... (De Libr. propr. III.) In Ermangelung der Tragedia Maria Stuarda, mag man mit diesen wenigen Zügen aus ihres Verfassers an ihm selbst erlebter Tragödie vorlieb nehmen. Die Tragödiensammlung, die das gäbe! —: eine Sammlung all der herzzerreissenden Trauerspiele, welche die Folterknechte der Märtyrer des Geistes auf deren selbeigenen Häuten schrieben!

1) Preuss. Jahrbücher 1866 Nov. Heft 5. — 2) S. 528. — 3) Tragedia bedeutet auch „klägliche Begebenheit." „Far tragedie in sul capotto" z. B. heisst: „Mordthaten begehen", s. das erste beste ital. Wörterbuch s. v.

satzes über Campanella in den „Preuss. Jahrb." uns belehren mögen, ob dieses nach den „Grundsätzen der Poetik des Campanella gedichtete" Trauerspiel Maria Stuart im Druck erschienen, oder blos handschriftlich existirt. Wo es sich um eine für die Literatur nicht gleichgültige Notiz handelt, da genügt es keineswegs die Titel zu lesen, blos „um schwindlig zu werden." In solchem Falle hat jeder Titel die Vollmacht, sich auf Diderot's Mahnspruch zu berufen: „Trinkt tiefer, und der Schwindel wird euch vergehen." Was uns betrifft, so werden wir nicht verfehlen, das allenfallsige Ergebniss unserer weiteren Nachforschungen über Campanella's Trauerspiel, Maria Stuarda, unseren Lesern mitzutheilen. Vor der Hand gehen wir zu der bedeutsamsten, der eigentlichen Schöpfung des italienischen Kunstgeistes auf dramatischem Gebiete über: zum

Musikalischen Drama (Favola in musica).

Vorläufer desselben waren: die Intermezzo's oder Intermedj der Komödien; die Pastoralen, deren früheste, der Orfeo des Poliziano[1]), schon eine Festoper in der Knospe war; die Chorgesänge der Tragödien; die Festspiele endlich, die zur Feier der fürstlichen Hochzeiten mit grosser Pracht, Gesang und Tänzen aufgeführt wurden, und deren Reigen für die Geschichte der Hofmusik das Hochzeitstafel-Schauspiel eröffnet, welches zur Feier der Vermählung des Herzogs Galeazzo Sforza mit der Prinzessin Isabella von Aragonien im Jahre 1488 zu Mailand in Scenenfolgen mythologischer, von Musik und Tanz begleiteter Vorstellungen aufgeführt wurde.[2]) Ueber den Charakter der bei allen diesen

---

1) S. oben S. 21 ff. — 2) Tristano Calco: In Nuptiis Ducum Mediolanensium, als Anhang hinter dem 22. Buch seiner Geschichte. Vgl. Le Revoluzioni del teatro musicale italiano della sua origine sino al presente, di Stefano Arteaga ed. 2. Ven. 1785. 3 Vol. 8. I. p. 211. Forkel's Uebers. Leipzig 1789. R. G. Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges etc. Leipz. 1841. S. 26 f. Bei Arteaga, Forkel und Kiesewetter ist als Jahreszahl jenes Festspiels 1388 irrthümlich angegeben. Bei Arteaga und Forkel heisst es: gegen Ende des vierzehnten Jahrh. Kiesewetter setzt die Zahl 1388. Tristano Calco's Datum ist 1488.

Gelegenheitsschaustücken üblichen Musikbegleitung sind Andeutungen an Ort und Stelle gegeben worden. Uns näher in die Vorgeschichte des italienischen, am Schlusse des 16. Jahrh. als eigene Kunstgattung hervortretenden musikalischen Drama's einzulassen, finden wir uns nicht gemüssigt. Darüber mögen die betreffenden Handbücher belehren.

Wie überhaupt für Wissenschaft und Kunst, so war auch Toscana für die Tonkunst der Brennpunkt, von wo die neuere Musik ausging. Der Benedictinermönch Guido Aretinus, Guido von Arezzo (11. Jahrh.), ist der christliche Orpheus in der Mönchskutte, der auf seinem Monochord [1]) den Harmonieen der mittelalterlichen Kirchenmusik präludirte, wie jener Mönch in Heine's Concert-Vision dem Sphärentanze voraufspielt. Auf Guido's Tonleiter ut, re, mi, fa, sol, la steigen noch heute die musikalischen Engel auf und nieder; darunter freilich auch welche, bei deren Zukunftsmusik man die Engelchen schon jetzt pfeifen hört. In den nächsten Jahrhunderten nach Guido Aretino entstanden in ausseritalienischen Ländern musikalische Lichtkerne, die zu Bildungsschulen der Tonkunst sich entwickelten, welche die italienischen verdunkelten. Im 15. und 16. Jahrh. gingen aus den Musikschulen der Niederlande, Frankreichs und Spaniens die Lehrer und Meister der italienischen Musiker hervor. Von daher beriefen die Fürsten Italiens Sänger und Tonsetzer an ihre Höfe. Orlando Lassus, Ockegem, Créquillon, die gegen Ende des 16. Jahrh. blühten, hielten sich längere Zeit in Italien auf. Aber schon im 15. Jahrh. liess Lionel, seit 1441 Herzog von Ferrara, Sänger aus Frankreich kommen, wie Muratori berichtet.[2]) Galeazzo Sforza (1476 ermordet) unterhielt, dem Morigia zufolge [3]), an seinem Hofe dreissig auserlesene Sänger, sämmtlich ultramontane, die er reichlich bezahlte. Aus Spanien nach Italien berufene Tonsetzer zählt Arteaga ein ganzes Dutzend auf.[4]) Diesen ausländischen Meistern verdankten die Italiener eine gründlichere Kenntniss und kunstvollere Anwendung des Contrapunkts.

Die Pflanzschule der dramatischen Tonkunst aber war

---

1) Monochordium quoddam harmonice constructum s. Guidon. Aret. Microlog. in Gerberti SS. de Musis sacr. t. II. p. 53. — 2) Annal. Esthens. p. 78. — 3) Histor. dell' Antichit. di Milano. Ven. 1592. 4. p. 161. — 4) a. a. O. p. 190.

Florenz. Unter den ersten Pflegern derselben zeichnete sich Giov. Bardi [1]) Conte de' Vernio aus, der, wie die damaligen italienischen Gelehrten und Künstler insgemein, das Studium der exacten Wissenschaften mit der schönen Literatur, die Kenntniss der classischen Sprachen mit der Uebung in Prosa und Musik verband. [2]) Unter seinen wissenschaftlichen Schriften war eine auf Archimedes' bekannte hydrostatische Entdeckung basirte Abhandlung berühmt. [3]) Bardi war Mitglied der Crusca und Mittelpunkt einer Gesellschaft von Literatoren, Künstlern, insbesondere Musikern, die sich in seinem Hause versammelten. Unter diesen that sich Vincenzo Galilei hervor, Vater des grossen Galileo Galilei, welcher bekanntlich dafür, dass er in dem Sphärenreigen der Himmelskörper auch die Erde mittanzen liess, als Gefangener der Inquisition und des Papstes [4]) bis an seinen Tod festgehalten wurde. Auf der Hochzeit der himmlischen Gestirne sollte die Erde, das arme Aschenbrödel, allein sitzen geblieben seyn. Zum Beweis liess der Papst und seine Inquisition den Galileo Galilei sitzen, bis er eines schönen Morgens, wie Ritter Toggenburg, eine

---

1) Die Bardi's zählten sich bereits 1300 zu den grössten Handelshäusern in Florenz. Als Geschäftsagent der Compagnie der Bardi betrieb Giov. Balducci, wie er selbst in seiner für die Handelsgeschichte Italiens in der ersten Hälfte des 14. Jahrh. wichtigen Schrift (Practica della mercatura op. Pagnini t. III. p. 32) mittheilt, die grossartigsten Geschäfte in London, Flandern, Afrika, Cypern, Armenien und in der ganzen Levante. — 2) Mazzucchelli, Scritt. d' Ital. t. II. p. 335. — 3) Tractatus eorum quae vehuntur in aquis, experimenta ad Archimedis trutinam examinata. Rom. 1614. Ausser Poesie und einer Egloga hat Bardi auch eine Commedia geschrieben, betitelt L' Amico fido, „Der treue Freund", welche in Florenz 1585 als Festspiel zu der Hochzeit des Cesare d' Este mit Virginia de' Medici aufgeführt wurde. In der Beschreibung dieses Hochzeitsfestes von Bastiano de' Rossi (Fir. 1585. 4.) wird jene Comedia des Bardi ausnehmend gelobt. Danach befände sich Kiesewetter im Irrthum, wenn er von Bardi „als Dichter" nichts wissen will. (R. G. Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges u. s. w. Leipz. 1841. S. 37 Anm.). „Wirklich haben wir diesen gelehrten Herrn und Mäcen nirgend sonst wie bei Arteaga als Dichter ausfindig machen können." S. 40 Anm.: „Von dem poetischen Talente desselben (Bardi's) — scheint auch Doni nichts zu wissen." Wenn auch nicht aus Giov. Bardi's handschriftlich gebliebenen Poesien, so hätte Kiesewetter deren Existenz doch aus Mazzucchelli erfahren können. — 4) Urban VIII.

Leiche dasass. — Welche Logik! Ueber diese Inquisitionslogik dreht sich Galileo noch heute nicht nur im, sondern mit dem Grabe und mit der Erde zugleich um; und nicht blos noch heute, sondern in alle Zukunft für und für, bis die Erde selbst über kurz oder lang mit Sonne, Mond und den übrigen Planeten Holbein's Todtentanz aufführt nach dem Tact: e pur si muove! „Und sie bewegt sich doch!" Getanzt muss seyn, trotz Papst und Inquisition, nach einem, der Himmel weiss, welchem Oberon-Horn oder Papageno-Klingelspiel. Das Tanzen ist selbst den Gräbern an der Wiege gesungen, wie allen Sonnen, Monden, Sternen, Irr- oder Fixsternen, allen Himmeln und allen Erden. Denn Tanzen ist bewegen; Bewegen: leben und leben lassen. Wie die Sonnenstäubchen, tanzen auch die Sonnen; ein ewiger Kreislauf, ein ewiger Fackeltanz, ein ewig wechselndes Leben. Im Himmel ist immer Hochzeit, und die Tanzmusik dazu: dramatische Festspielmusik; dramatischer noch als die, welche zu den Hoffestspielen der fürstlichen Hochzeiten in Florenz, unter Leitung des Giov. Bardi Conte de' Vernio, aufgeführt ward; jenes, schon erwähnten, grundgelehrten und von gleichgeschulten Kunstgenossen unterstützten Musikkenners und Meisters, unter denen der ebenfalls schon genannte Vincenzo Galilei, Vater des Galileo Galilei, einer der vorzüglichsten war: Mathematiker, Musiker, und der nebenbei scharfsinnige Dialoge über die alte und neue Musik geschrieben.[1]) Vincenzo Galilei war aber nicht blos ein gelehrter Theoretiker in der Musik; auch als praktischer Tonmeister hat er sich durch die Erfindung des Sologesanges einen unvergänglichen Namen erworben. Als solche für Eine Stimme von ihm gesetzte Melodie trug Vincenzo Galilei selbst die Scenen des Ugolino aus Dante's Inferno unter Begleitung einer Viola vor. Auch einige Fragmente über die Klagelieder des Jeremias setzte V. Galilei im ariosen Styl als Sologesang. Bis auf ihn hatte man nur den Vortrag vielstimmigen Psalmodirens im Madrigalstyl gekannt, und der Einzelvortrag sich auf declamatorisches, nicht melodisch betontes oder notirtes, Recitiren mit instrumentaler Begleitung beschränkt. Vincenzo Galilei ist daher als der Schöpfer des ersten Grundbestandtheils der Oper, als Schöpfer der Melodie, des indivi-

1) Dialogo della musica antica e moderna. Fir. 1581. Fol.

duelllyrischen, melismatischen Empfindungsausdrucks im musikalischen Drama zu betrachten.

Einen weitern Schritt that die dramatische Musik, als, infolge von Bardi's Berufung nach Rom durch Papst Clemens VIII., der ihn zum Maestro seiner apostolischen Kammermusik ernannte, Jacopo Corsi[1]), ein anderer florentinischer Edelmann, Musiker und Tonsetzer, Mittelpunkt jener durch Bardi angeregten Umgestaltung des Gesangsvortrags wurde. In dem Kreise des Jacopo Corsi trat die Absicht, den Gesangsausdruck dem musikalischen Declamationsstyl, der Melopöie der griechischen Tragödie, wie man sich denselben etwa, nach Ueberlieferungen, denken mochte, so nahe wie möglich zu bringen, noch entschiedener hervor. Im Vereine mit dem jungen Dichter, Ottavio Rinuccini, mit dem als gelehrten Tonsetzer berühmten Jacopo Peri[2]) und dem als Componist und Sänger ausgezeichneten Giulio Caccini[3]), gelang es dem Jacopo Corsi, nach vielen Versuchen, Vergleichen, unermüdlichem Nachsinnen und wiederholten Uebungen, jene zwischen Rede und Gesang die Mitte haltende Gesangweise zu schaffen, welche, unter dem Namen Recitativ (stile rappresentativo, parlante, recitativo), das zweite Grundelement des musikalischen Drama's, den eigentlich dramatischen Bestandtheil, bildet. Das Hauptverdienst beim Erfinden und Gestalten dieses wesentlich dialogischen, das Actionsmoment bezeichnenden, das dramatische Sprechen mit musikalischem Empfindungsausdruck

1) „Padre" von den Musikern genannt, wie Marco da Galignano im Vorwort zu seiner Dafne-Partitur (1608) berichtet, von welcher noch die Rede seyn wird. — 2) In Florenz geb., Geburtsjahr unbekannt. Vom Grossherzog Ferdin. de' Medici I. zum Director seiner Hofmusik ernannt. 1601 trat er als Capellmeister in den Dienst des Herzogs v. Ferrara. Sein Todesjahr ist unbekannt, doch war Peri noch 1610 am Leben. Er hiess „Zazzerino" von seinem üppigen, fuchsrothen Haarwuchs, den auch das Alter nicht bleichte. Galignano nennt ihn (a. a. O.) „den gründlichsten Kenner des Contrapunkts und den auserlesensten Sänger" (peritissimo nel contrapunto e cantore d' estrema esquisitezza). — 3) Giulio Caccini, geb. in Rom um 1546; gen. Giulio Romano. 1580 in Florenz Hofsänger. Sang u. a. in den von Pietro Strozzi zur Feier der Vermählung des Grossherzogs Franc. de' Medici mit Bianca Capello, die „Nacht" mit Violinbegleitung (Feste nelle Nozze del Serenissimo D. Franc. Med. etc. Fir. Giunti 1579. p. 40).

beseelenden Gesangscharakters gebührt dem Dichter, Ottavio Rinuccini, der die Seele jener Entdeckungsstudien war.[1]) Das dritte von den Chören vertretene, das lyrisch-epische, in empfindungsvollen Betrachtungen über Vergangenes und Bevorstehendes, in Situations- oder Spannungsstimmungen, waltende Gesangsmoment erfuhr von dem kunstgeschulten Sänger und durch melismatisch einfache, dem Wortgehalte gemässe Verzierungen besonders anregenden Tonsetzer, Giulio Caccini, eine reformatorische Umbildung. Wie denn auch Caccini in Rinuccini's zweitem musikalischen Drama (Euridice; 1600) die Chöre componirte[2]), während den übrigen Theil der Musik Jacopo Peri

---

1) Dafür betrachtet ihn auch Giov. Battista Doni (geb. 1594 zu Florenz, gest. 1647 als Secretär beim Cardinalcollegium [sacro Collegio] in Rom). Doni's Abhandlung über die zu Florenz versuchte Reform der Tonkunst ist die Hauptquelle jener Entstehungsgeschichte des musikalischen (durchgängig gesungenen) Drama's. „So erhellt denn" — lauten Doni's Worte — dass die wahren Baumeister dieser scenischen Musik im eigentlichsten Sinne die Herren Jacopo Corsi und Ottavio Rinuccini gewesen und die ersten Bildner der eben erwähnten Tonsetzer", des Peri, Caccini und Monteverde nämlich (G. B. Doni, della Musica scenica. Opere t. II. p. 25). Doni wird vom Pater Martini als der tiefste Kenner des altgriechischen Tonsystems gerühmt (Letter. t. II. der Trattati musicali 1763). Als solchen bekundet ihn auch sein Werk: De praestantia musicae veteris, libri tres totidem Dialogis comprehensi, in quibus vetus ac recens musica cum singulis eorum partibus inter se conferuntur etc. Flor. 1647. Diese berühmte Schrift hat Doni dem Cardinal von Mazarin gewidmet. Ein Compositionsversuch, zu dem eine Aufführung der Troaden des Seneca im Palaste seines Gönners und Freundes, des Cardinal Franc. Barberini (Bruders von Papst Urban VIII. Maffeo Barberini) Veranlassung gab, misslang dem gelehrten Theoretiker. Auch ein musikalisches Instrument ersann G. B. Doni, das er Anficordo nannte, von dem doppelten Saitenbezug, womit dasselbe auf beiden Seiten ausgestattet war: der vordere Theil war mit Metall- der hintere mit Darmsaiten bespannt. — 2) Arteaga I. p. 248. Der Poet, Abate Angelo Grillo, ein Freund des Tasso, nennt sogar in einem Briefe an Caccini diesen den „Vater des Canto recitativo", „jener edlen, so hoch über die Volksweisen und Lieder erhabenen Singart, welche nicht die Worte verstümmelt und verschluckt, ihnen nicht das Leben und die Empfindung raubt; beides vielmehr erhöht, indem sie dem Worte mehr Seele und Kraft einhaucht (Lettere dell' Abate Angelo Grillo. Venez. 1608. t. I. p. 435. In dem Vorwort (Ai Lettori) zu seinem Notenwerke: Le Nuove Musiche (1601) entwickelt Caccini selbst seine An-

setzte. Der Meister aber, der diese noch immer unvermittelten, einheitslosen Theilglieder zum harmonischen Kunstkörper verband; der jene drei in den Versuchen seiner Vorgänger noch bunt und äusserlich zusammenwirkenden Elemente des Singdrama's: das Recitativ, die Arie und den Chorgesang, kunstgemäss gliederte und in Einklang brachte; die musikalische, bei Peri und Caccini nur erst noch den Wortsinn colorirende Betonung, aus der Tiefe der unmittelbar als Musik hervorbrechenden Empfindung und Leidenschaft heraus, zum Kunststyl beseelte; der Meister, der den eigentlichen Opernstyl schuf, war Claudio Monteverde, der Tonsetzer von Rinuccini's drittem musikalischen Drama: Arianna (Ariadne). Ueberlassen wir jedoch die Würdigung des Tonwesens in diesen merkwürdigen Erstlingsversuchen der Schöpfer des durchweg gesungenen Drama's, des 'Melodramma', wie es die Italiener auch nennen, — überlassen wir das Musikalische desselben den Fachkennern, und bescheiden wir uns innerhalb der Grenzen unserer Aufgabe, die uns vorzugsweise auf den Dichter hinweist.

Ottavio Rinuccini

stammt aus altadelicher, durch ausgezeichnete Männer hochberufener Familie, die unter ihren Mitgliedern namhafte Gelehrte zählt: Alamanno Rinuccini z. B. (geb. 1419 gest. 1499); nicht minder in der Kenntniss der alten Sprachen als in der Philosophie ausgezeichnet. Die als Vertreter der classischen Gelehrsamkeit berühmtesten Zeitgenossen, Laudino, Ficino, Argyropulos u. s. w. versammelten sich in seinem Hause zu wissenschaftlichen Gesprächen und zum Vorlesen ihrer Werke. Alamanno Rinuccini selbst hat seine classische Bildung und sein gelehrtes Wissen in gehaltreichen Aufsätzen, Biographien, Reden, Uebertragungen aus

---

sichten über das Verhältniss des contrapunktischen Satzes zum ariosen Styl. Den Contrappunto nennt er „laceramento della Poesia" „ein Zerreissen" des poetischen, vom Dichter beabsichtigten Sinnes und Ausdrucks, weil die Worte durch die Menge der Passagen (per la multitudine de' passeggi) verhüllt wurden, indem es nichts dem Affect Entgegengesetzteres gebe, als die Passagen (non essendo cosa più contraria di lor (dei passeggi) all' affetto). Für Schilling und Gerber freilich ist Caccini's Musik eine „Psalmodie."

dem Griechischen (Plutarch's Biographien, Philostrat's Leben des Apollonius v. Tyana) bekundet. Von seinem staatsmännischen Blick und Verständniss zeugt sein Urtheil über Lorenzo de' Medici, Magnifico genannt, den grössten der Mediceer, nächst seinem Grossvater, Cosmo (Pater Patriae). Alamanno Rinuccini war vielleicht der einzige Zeitgenosse des Magnifico, der, abweichend von der herrschenden Meinung, den „Erlauchten" einer strengen, und wohl auch wahrheitsgemässen Beurtheilung unterzog; der Erste vielleicht, der den volksthümlichsten und gefeiertsten Staatslenker jener Zeit arglistiger Triebfedern, ja selbst gemeinschädlicher Maassregeln und Regierungsacte zu zeihen wagte, und in dem vergötterten Volksliebling nur den schlauberechnenden, auf die Volksgunst aus herrschsüchtigen Absichten speculirenden Dynasten erkannte.[1]) Auffälligerweise besitzen wir von Alamanno's um ein ganzes Jahrhundert jüngerem Abstämmling, unserem Ottavio Rinuccini, weit weniger biographische Notizen als von seinem Vorfahren. In den Gesichtskreis der Biographen tritt Ottavio Rinuccini nicht früher, als seine ersten Dichtungen ein. Aus seiner Kindheit finden wir nur die einzige Thatsache verzeichnet, dass er in Florenz 1564 geboren wurde. Ueber sein Jugendleben herrscht für seine uns zugänglichen Biographen das tiefe Schlummerschweigen des Epimenides. Erst 25 Jahre nach seiner Geburt, im Jahr 1589, lassen sie ihn, behufs Abfassung der Texte zu den fünf Intermedien erwachen, welche Giov. Bardi, gelegentlich der Vermählung des Grossherzogs Ferdinand von Toscana mit Christina von Lothringen, als Festspiele vorstellen liess. Bardi's Zwischenspiele durchzogen dieselbe von ihm vier Jahre vorher, wie schon gemeldet[2]), bei ähnlicher Veranlassung gedichtete Commedia, l' Amico fido. Ein berühmter Baumeister, Bernardo Buonincontri, hatte dazu die architektonischen Ausschmückungen übernommen. Ottavio Rinuccini lieferte die Textdichtung, und Emilio del Cavalieri, aus Florenz, im Verein mit Cristofano Malvezzi aus Lucca und Luca Marenzio aus Florenz, die Musik. Derselbe Emilio del Cavalieri[3]), der im folgenden Jahre (1590) mit zwei musikalischen

---

1) Vgl. Alfred v. Reumont, Beiträge zur ital. Geschichte. Berl. 1853. Bd. 5. S. 365. — 2) S. oben S. 521. Anm. 3. — 3) Geb. Rom 1550. Ober-

Schäfergedichten: Il Satiro, und La Disperazione di Sileno, hervortrat; beide am Hofe zu Florenz aufgeführt, und in der Geschichte der Musik vornehmlich dadurch berufen, dass Cavalieri, auf jene, vier Jahre vor Rinuccini's „Dafne“ dargestellte zwei Pastoralen hin, sein Früherrecht auf die Erfindung und Urheberschaft des musikalischen Drama's in Anspruch nahm; unbegründeter und anmaasslicher Weise, da die von ihm componirten und von einer Dame aus Lucca, Laura Guidiccione, gedichteten Pastoralen weder durchgängig notirt, noch recitativisch-arios gesetzt waren; vielmehr, wie Arteaga bemerkt, sich durch nichts von dem hergebrachten, polyphonischen Madrigalenstyl der Intermedien-Musik unterschieden [1]), welcher auch in diesen, von Rinuccini gedichteten, und von Bardi geleiteten Festspiel-Intermedien herrschte. Von den Schaustellungen derselben kann uns nur die des dritten dieser Zwieschenspiele näher berühren. In Betreff des Inhalts der vier anderen verweisen wir auf die Beschreibung des Festes [2]) von Bastiano de' Rossi, dem bereits erwähnten Berichterstatter über die 1585 in Florenz veranstalteten Festspiele. Das dritte Zwischenspiel darf unsere Berechtigung nicht blos desswegen fordern, weil es das gehaltvollste unter den fünfen, und gewissermaassen schon der Vorbote und Herold des musikalischen Drama's ist: dasselbe nimmt unsere Berücksichtigung auch durch seinen Inhalt, Apollo's Kampf mit dem Drachen (Combattimento d' Apolline col serpente) in Anspruch, womit Rinuccini's erstes Operndrama, „Dafne“, gleichfalls beginnt. Wir entlehnen die Schilderung dem Arteaga [3]), der sie aus den Berichten des Jesuitenpaters Ménestrier [4]), aufnahm, welcher Jesuitenpater sie wieder aus der Schilderung des Bastiano de' Rossi abgeschrieben. Eine Hand wäscht die andere, und schreibt sie auch ab:

„Bei der Eröffnung der Scene erscheint ein grosser Wald, in dessen

aufseher der Künste und Künstler (Hofmusikintendant) unter dem Grossherzog Ferd. de Medici.

1) a. a. O. I. p. 223. — 2) Descrizione dell' apparato e degli intermedj fatti per la Commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del Serenissimo D. Ferdinando Medici etc. Fir. Ant. Padovano 1589. 4. p. 5 ff. — 3) I. p. 208 f. — 4) Représentations en musique anciennes et modernes. Paris 1681. 12. p. 67 ff.

Mitte man die Höhle des Drachen gewahr wird. Die nahe stehenden Bäumchen waren durch die wiederholten Schläge seines gebogenen Schwanzes abgeschlagen, und rings umher mit Schaum verunreinigt. Aus verschiedenen Theilen des Gebüsches sah man Gesellschaften von Männern und Frauenzimmern, auf griechische Art gekleidet, hervorkommen, die, weil sie den Drachen nicht ausser der Höhle sahen, sich sicher glaubten, und wechselsweise, unter Begleitung verschiedener Instrumente, die untenstehenden Verse sangen.[1])

Nach Endigung des Gesanges erschien der Drache vor der Höhle. Die Griechen werden bei Erblickung desselben von Schrecken ergriffen, fallen auf die Knie, und richten folgendes Gebet in einem klagenden und melancholischen Tone an den Himmel.[2])

---

1) Coro I.
Ebbra di sangue in quest' oscuro bosco
Giacea pur dianzi la terribil fera,
E l' aria fosca, e nera
Rendea col fiato e col maligno tosco.

Coro II. Qui di carne si sfama.
Lo spaventoso serpe: in questo loco
Vomita fiamma e fuoco, e fischia e rugge;
Qui l' erbe e i fior distrugge.
Ma dov' è il fiero mostro?
Forse avrà Giove udito il pianto nostro.

Erster Chor.
Bluttrunken lag in dieses Hains Geklüfte
Noch unlängst das furchtbare Ungeheuer,
Mit seines Athems Feuer
Die Luft verpestend und mit Gifte.

Zweiter Chor.
Hier nährte sich mit Fleische
Der schaudervolle Wurm an diesem Orte;
Spie Flammen aus mit pfeifendem Geräusche,
Dass Blum' und Kraut verdorrte.
Wo ist der Gräu'l nun hingekommen?
Hat unser Flehen Jupiter vernommen?

2) Oh sfortunati noi!
Dunque a saziar la fame
Nati sarem di questo mostro infame?
O Padre! o Rè del cielo!
Volgi pietosi gli occhi
Al infelice Delo,

Der Drache kommt beim Geräusch der Stimmen aus der Höhle hervor, wird sie von weitem gewahr, und schiesst ihnen mit fürchterlichem Zischen entgegen; allein Apoll kam unversehens vom Himmel hernieder, und fing einen blutigen Kampf mit ihm an; er währte lange Zeit, weil der Drache bald entfloh; bald die vom Gotte auf ihn abgeschossenen Pfeile mit den Zähnen zerbiss, oder sie mit seinen Hauern vom Rücken losriss, wodurch die Flüsse mit schwarzem Blut gefärbt wurden, bis er endlich getödtet vor den Füssen des Gottes lag. Die entflohenen Griechen kehren zurück, krönen den Apoll mit Blumenkränzen, und stimmen dabei folgendes Danklied an." 1)

Che a te sospira, a te piega i ginocchi,
A te dimanda aita, e piagne e plora:
Muovi lampi, e saetta
A far di te vendetta
Contro il mostro crudel che la divora.

Weh uns, dass wir geboren,
Bestimmt und auserkoren,
Den Hunger ihm zu stillen;
Des Unthiers Bauch mit unsrem Fleisch zu füllen.
Du Himmelshort und Heiland,
O wende Mitleidsblicke
Auf Delos her, dein Eiland,
Das zu dir seufzt in seinem Missgeschicke,
Um Rettung zu dir ruft mit heissen Zähren.
Komm uns zu Hülf, o eile!
Und schleudre Blitz und Pfeile,
Dass sie das Scheusal, das uns schlingt, verzehren!

1) O valoroso Dio!
O Dio chiaro e sovrano!
Ecco il serpente rio,
Spoglia giacer della tua invitta mano:
Morta è l' orribil fera.
Venite a schiera a schiera,
Venite: Apollo e Delo
Cantando alzate, o belle Ninfe, al cielo.

O Gott, vom Sonnenfeuer,
Umwallt und Tagespracht!
Hier liegt das Ungeheuer,
Als Beute deiner unbesiegten Macht,
Gefällt vom Flammenspeere.
Herbei ihr Jubelchöre:

Das nächste Textgedicht, das Ottavio Rinuccini verfasste, war eben die Dafne, wozu Jacopo Peri, nach der von Jacopo Corsi und Ottavio Rinuccini an ihn 1594 ergangenen Aufforderung[1]), die Musik setzte. Die erste Aufführung der Dafne fand in Florenz statt, im Hause des Jacopo Corsi, angeblich im Jahre 1597, unter Leitung des Dichters, in Gegenwart der Grossherzogin von Toscana. Drei Jahre darauf (1600) wurde Rinuccini-Peri's zweite Oper, Euridice, zur Feier der Vermählung König Heinrich's IV. von Frankreich mit Maria de' Medici, aufgeführt, mit der Bezeichnung: 'Tragedia per musica', „Tragödie in Musik." Unter den Zuschauern befanden sich Fürst Ludwig von Anhalt, der Stifter der Köthener Linie, und sein Reisegefährte Graf Albrecht von Hanau. Rinuccini begleitete die Königin Maria v. Medici, Nichte des regierenden Grossherzogs, nach Paris. Als anakreontischer Dichter, dem Tiraboschi zufolge[2]), unerreicht, widmete Rinuccini der Nichte seines Grossherzogs anakreontische Gefühle, die ihr für die anakreontische Poesie vorzugsweis empfängliches Herz nicht unerwidert liess. „Auf die Maria v. Medici, Königin von Frankreich, hatte er (Ri-

---

Lobsingt zur Kriegesfeier
Dem Gott mit goldner Wehr und goldner Leier.

Auch die gelehrte Notiz aus Julius Pollux Onomast. (Pyth.) schreibt Arteaga dem Bastiano de' Rossi nach: „Der angegebene Inhalt war das gewöhnliche Thema, welches die Griechen bei den musikalisch-poetischen Wettstreiten der Citharisten in den pythischen Spielen aufgaben. Sie wurden auf der Cinnira oder Cither, einem uns unbekannt gewordenen Instrument, welches einer Art von Lyra oder kleinen Harfe glich, ausgeführt. Der harmonische Streit enthielt fünf Theile: 1) eine Kriegsmusik, während welcher sich Apollo zum Streit rüstete; 2) die Herausforderung des Drachen zum Streit; 3) den Streit selbst; 4) den Tod des Drachen Pytho, und die Nachahmung des Zischens des sterbenden Ungeheuers; 5) ein Siegeslied. Vgl. Gesch. d. Dram. I. 56 f. Bezüglich der Bemerkungen Arteaga's über die Musik zu den Pastoralen verweisen wir auf das betreffenden Ortes von uns Mitgetheilte. Dessgleichen was die Musikbegleitung zu den Zwischenspielen (Intermedj) anbelangt (s. Gesch. d. Dram. IV. S. 682—694).

1) So berichtet Peri selbst in der Vorrede zu seiner 1600 componirten und von Rinuccini gedichteten Euridice. — 2) VII. p. 1322.

nuccini), eben so ehrgeizig als eitel, seine verliebte Neigung gerichtet", schreibt Erythraeus.[1]) Auch das Aeussere Rinuccini's zeichnet Erythraeus mit biographischer Feder: „Er war von einnehmender Gestalt, etwas über Mittelgrösse, aber proportionirt, offnen Gesichts, mit einem kleinen Munde, in dem viel Würde lag; auf solche Gaben des Körpers und Geistes, sowie auf die Eleganz seiner Verse vertrauend, ging er den durch Geburt und Schönheit hervorstrahlenden Weibern nach, und suchte sich ihren Willen geneigt zu machen." Hier folgt obige, die Königin Maria von Medici betreffende Stelle mit dem Beifügen, dass Rinuccini sie nach Frankreich begleitete.[2]) „Später nach Italien zurückgekehrt", fährt Eryithraeus fort, „ging er endlich, nachdem er die verliebten Possen, wozu er absonderlich geneigt war, aufgegeben, wieder in sich; was ihn der Verstand früher nicht hatte durchsehen lassen, warf er aus Verdruss von sich, verachtete er aus Erfahrung, und richtete seinen Geist gänzlich auf die Liebe und Aneignung der Frömmigkeit, worin er auch zu Florenz verstorben ist."[3])

---

1) Mariam Medicaeam, Galliae reginam, non majori aemulatione quam vanitate adamavit (Pinacotheca imaginum illustrium — virorum etc. — Colon. Agripp. 1643. 8. p. 62.) Dieser Erythraeus hiess eigentlich Giov. Vittorio Rossi und übersetzte seinen Namen ins Griechische: Janus Nicius Erythraeus. Geb. in Rom 1577, gest. 1647. Er war Mitglied der römischen Accademia degli Umoristi (Akademie der Humoristen). Durch Gelehrsamkeit und Lauterkeit des Charakters gleich ausgezeichnet; hochgeschätzt von Papst Alexander VII., welcher als Cardinal Chigi des Erythraeus vertrauter Freund und Wohlthäter war. Diess hielt aber den wahrheitseifrigen Gelehrten nicht ab, eine scharfe Satire gegen die verderbten Sitten des römischen Hofs zu richten, die unter dem Titel Eudemice libr. VIII. (Amst. Elz. 1637. 12) erschien. Wichtiger für die gelehrte Welt, als seine, unbeschadet der biographisch werthvollen Notizen, infolge des Mangels an Zeitbestimmungen und des nicht unparteiischen Urtheils, unzuverlässige Pinacotheca, sind des Erythraeus Briefe (Epistolae ad diversos 1645—1649 Amstel.); eine Fundgrube von literarischen Notizen über Zustände und Persönlichkeiten jener Zeit. — 2) Quam etiam, honoris gratia, prosecutus est euntem in Galliam. — 3) Nach Uebertragung der Stelle in E. O. Lindner's mit sachkundiger Gediegenheit geschriebenem Aufsatze: „Die Entstehung der Oper", welcher die erste Abhandlung seiner an anregenden Belehrungen reichen Schrift „Zur Tonkunst" (Berlin 1864) bildet.

In Paris fand Rinuccini bei Heinrich IV., dem er bereits durch ein Sonnett auf die Schlacht bei Ivry bekannt war, eine ehrenvolle Aufnahme. Heinrich ernannte ihn zu seinem Gentilhomme de la chambre. 1603 kehrte Rinuccini nach Florenz zurück. Seine Anwesenheit in Frankreich hatte viel dazu beigetragen, den Geschmack an der Oper auch nach diesem Lande zu verpflanzen.[1]) Chiabrera, der Oden- und Pastoralendichter, und Marini, der den „Anakreontischen Styl“ zum herrschenden Stylverderber im 17. Jahrh. verweichelte und entnervte, waren Rinuccini's Freunde. Mit seinem dritten Libretto, Arianna (1608), oder vierten und letzten, wenn man die verschollene Aretusa dazu rechnen will, und mit seinem Todesjahr 1619, sind für uns die Notizen über Rinuccini's Lebensumstände erschöpft.

Dafne.[2])

Von der Musik des Jacopo Peri zur Dafne ist keine Note mehr vorhanden. Dieser Dafne ist es gelungen, dem Gotte der Dichtkunst und Musik, Apollo, spurlos zu entfliehen. Kein Blatt hat er von Peri's Lorbeer-Nymphe behalten; noch weniger ihre Seele mit ihrem letzten Seufzer einathmen können. Er müsste denn Rinuccini's allein übriggebliebene Textdichtung als den Lorbeerbaum umfassen, in den sich Peri's Dafne verwandelt hätte. Die Geschichte des Drama's wäre jedenfalls darauf angewiesen, in den Blättern des Gedichtes die verlorbeerte Dafne mit Haut und Haaren zu erblicken.

Den Prolog singt Ovidio, von Rechtswegen, als Dichter der Metamorphosen, der auch die Verwandlung der Dafne zu verantworten hat. Dass Ovid den Prolog sang, erfahren wir aus Marco da Galignano's Vorwort an die Leser (Ai Lettori) vor der Partitur seiner 1608 für den Hof von Mantua zu Rinuccini's Dafne gesetzten Musik.[3])

---

1) Alfr. v. Reumont a. a. O. S. 371. — 2) La Dafne rappresentata alla Serenissima Gran Duchessa di Toscana (Prinzessin von Lothringen) dal Signor Jacopo Corsi heisst es auf dem Titel. Drammi musicali di Ottavio Rinuccini. Livorno 1802. — 3) La Dafne di Marco da Galignano etc. Rappresentata in Mantova. Fir. Appresso Cristofano Marescotti MDCVIII:

Nachdem sich Ovid vor dem Publicum als den bewussten Liebeskunst-Dichter legitimirt hat, steht er geblendet da vor dem

---

„Alle quindici o venti battute esce il Prologo cioè Ovidio . . . Arrivato al luogo — comminci, e sopra tutto il Canto sia pieno di maiesta etc." Nach Lindner's Uebersetzung (a. a. O. S. 25), der mit diesem für das Verständniss des Scenischen wichtigen Vorworte von Galignano wohl zuerst den deutschen Leser bekannt gemacht hat: „Nach fünfzehn oder zwanzig Taktschlägen trete der Prolog (Ovid) auf, in einem dem Klange der Sinfonie angemessenen Schritt, nicht mit Künstelei, als ob er tanzte, sondern mit Würde, der Art, dass die Schritte nicht von der Musik abweichen; ist er an die Stelle gekommen, wo es ihm angemessen scheint, zu beginnen, so fange er, ohne sich weiter zu bewegen, an; der Gesang sey vor Allem voll Majestät." Wir glauben der Zustimmung des Lesers gewiss zu seyn, wenn wir die über das scenische Verhalten bei diesen ersten Opernvorstellungen so anschaulich belehrenden Anweisungen des zweiten Componisten von Rinuccini's Dafne nach Lindner's Verdeutschung ganz mittheilen. „Je nach der Höhe des Gedankens gesticulire er (Ovid als Prolog) mehr oder weniger, dabei gebe er jedoch Acht darauf, dass jede Geste und jeder Schritt mit dem Maass des Klanges und Gesanges zusammentreffe. Nach dem ersten Verse (der Prolog hat in der Dafne acht Quadernari zu singen) erhole er sich, indem er drei oder vier Schritte geht, je nach der Dauer des Ritornells, jedoch stets tactmässig; er merke darauf, den Gang bei dem Aushalten der vorletzten Sylbe zu beginnen, und fange an der Stelle wiedér an, wo er sich befindet; auf diese Art können zwei Verse verbunden werden, um eine gewisse Nonchalance (sprezzatura) zu zeigen. Der Anzug sey einem Dichter gemäss, mit einer Lorbeerkrone auf dem Haupt, die Lyra an der Seite, den Bogen in der Hand. Nach Beendigung des letzten Verses und dem Abgang des Prologs tritt der Chor auf, aus mehr oder weniger Nymphen und Schäfern gebildet, je nach dem Umfang der Bühne. Indem dieselben eins nach dem andern hervorkommen, zeigen sie im Gesicht und durch Gesten die Furcht, auf den Drachen zu treffen. Ist die Hälfte des Chors, etwa sechs oder sieben Schäfer oder Nymphen (denn ich möchte den Chor nicht aus weniger als sechzehn oder achtzehn Personen gebildet haben) erschienen, so beginnt der erste Schäfer, zu den Gefährten gewandt, zu sprechen, und gelangt so singend und sich bewegend an die Stelle, wo er stehen soll; der Chor bildet einen Halbmond auf der Bühne, die andern Schäfer oder Nymphen singen, was ihnen zukommt, indem sie zugleich, wie es der Gegenstand verlangt, gesticuliren. Wenn sie den Hymnus: „Kann in jenen goldnen Höhen" singen, senken sie ein Knie auf die Erde, und wenden die Blicke gen Himmel, als richteten sie ihr Flehen an den Jupiter. Nach Beendigung der Hymne stehen sie auf, und fahren im Gesange fort, indem sie beachten, bei den Worten „das blut'ge Thier" betrübt zu werden oder sich

„neuen Licht und Himmelsglanze“, den die Anwesenheit der Grossherzogin verbreite, und fragt sich, ob er vielleicht die

---

zu erheitern, je nach der Antwort des Echos, auf welches sie mit grosser Aufmerksamkeit zu merken scheinen. Nach der letzten Antwort des Echo erscheint der Drache an einem der Ausgänge der Bühne, und gleichzeitig oder bald darauf zeige sich Apollo, den Bogen in der Hand, aber erhaben. Bei dem Anblicke des Ungethüms singe der Chor erschreckt und gewissermassen schreiend: „Weh' mir, was seh' ich!“ — zugleich ziehen sich die Schäfer und Nymphen, Furcht und Flucht ausdrückend, nach verschiedenen Seiten zurück, ohne jedoch gänzlich unsichtbar zu werden; sie erblicken den Apollo bei den Worten: „Apollo nah' dich schnelle“, und suchen mit Mienen und Gesten die Bewegung des Bittens zu veranschaulichen. Nun bewegt sich Apollo mit anmuthigem, aber stolzem Schritt gegen den Drachen; er schwingt den Bogen, legt die Pfeile zurecht, indem er jeden Schritt, jede Geste mit dem Gesange des Chors in Uebereinstimmung hält. Er schnelle den ersten Pfeil ab unmittelbar vor den Worten: „O segenbringender Pfeil,“ — eben so schiesse er zum zweiten Male so: dass der Chor mit den Worten nachfolge: „Dem edlen Schützen Heil“; den dritten Pfeil kann er absenden, während gesungen wird: „Treff' ihn in's Herz.“ Bei diesem Schuss zeigt sich der Drache schwer getroffen, flieht durch einen der Ausgänge, und Apollo folgt ihm. Der Chor blickt ihnen nach und zeigt, dass er den Drachen sterben sieht. Hierauf kehrt der Chor in seine anfängliche Halbmondstellung zurück, auch Apollo kommt wieder, und das Gefilde durchschreitend, singt er majestätisch: „So liegt er endlich todt.“ Nach dem Abgang des Apollo singt der Chor die Canzone zum Lobe desselben, indem er sich rechts, links und gradeaus im Zuge bewegt, jedoch unter Vermeidung der gewöhnlichen Tanzbewegungen, was überhaupt für alle Chöre dienen mag. Da jedoch sehr häufig der Sänger nicht geeignet ist, jenen Kampf darzustellen, da dazu Geschicklichkeit in der Bewegung und eine Handhabung des Bogens in schönen Stellungen gehört, — eine Sache, die mehr für einen Fechter und Tänzer sich passt, da es sich ferner hierbei ereignen könnte, dass nach dem Kampfe infolge der Bewegung das Singen nicht gut von Statten ginge, so mögen zwei gleichgekleidete Apollo's vorhanden seyn, und der, welcher singt, komme nach dem Tode des Drachen anstatt des Andern hervor, jedoch mit demselben oder einem ähnlichen Bogen in der Hand. Dieser Wechsel geht so gut von Statten, dass bei wiederholten Aufführungen niemals Jemand diese Täuschung bemerkt hat. Auch muss sich der Darsteller des Drachen mit dem des Apollo verständigen, damit der Kampf dem Gesange gemäss ausfalle. Der Drache muss gross seyn, und wenn es der Maler versteht, ihn mit beweglichen Flügeln zu versehen und Feuer speien zu lassen, gehe derselbe auf den Händen als vierfüssig. Der Schäfer, welcher den Sieg des Apollo der Dafne erzählt, trete zwei bis drei Schritte vor die andern

Augusteischen Erlauchtheiten vor sich sehe? Begrüsst den allerdurchlauchtigsten Sprössling Lothringens, dem sich der Arno ehr-

---

heraus und ahme die von Apollo bei dem Kampf angenommene Stellung nach. Wenn aber der Schäfer kommt, um die Verwandlung der Dafne zu erzählen, dann mögen die, welche sich an der Spitze des Chors befinden, sich nach vorn an eine Stelle der Bühne begeben, von wo sie dem Boten ins Gesicht sehen können, und vor Allem müssen sie Aufmerksamkeit und Mitleid bei der traurigen Kunde bezeigen. Die Partie dieses Boten ist überaus wichtig und verlangt mehr als jede andere ausdrucksvollen Vortrag der Worte. Ich wünschte, ich könnte es lebendig abmalen, wie dieselbe von dem Signor Antonio Brandi, auch il Brandino genannt, der von S. Hoheit gelegentlich jener Vermählung berufen worden, gesungen wurde; da er dieselbe so ausführte, dass ich glaube, mehr könne nicht verlangt werden. Sein herrlicher Contraalt, seine Aussprache, seine bewundernswürdige Anmuth im Gesang, liessen nicht nur die Worte verstehen, sondern durch die Gesten und Bewegungen erregte er im Gemüth ein unbeschreibliches Wohlgefallen. Der folgende Chor, in welchem dessen Glieder unter einander den Verlust der Dafne beklagen, ist leicht zu verstehen. Bei dem Zwiegesang: „Wir werden sie nicht mehr seh'n", ist es von grosser Wirkung, wenn bei diesem Ausruf Einer den Andern ansieht; ebenso wenn Alle singen: „Wo, wo ist das schöne Antlitz", erregt eine, dem Chor gemässe Bewegung, wenn sie vereint zugleich erwidern: „Klagt Nymphen und mit euch klag' Amor", nicht wenig Wohlgefallen. Die nachfolgende Trauerscene des Apollo will mit dem möglichst grössten Affect gesungen seyn, bei Alledem nehme der Sänger Bedacht, denselben, wo es die Worte verlangen, wachsen zu lassen. Wenn Apollo die Worte ausspricht: „Zum Kranze mögen sich die Zweige bilden", umkränze er sich mit einem Zweige des Lorbeerbaums, über den seine Klage ergangen, das Haupt. Da diess jedoch einige Schwierigkeit darbietet, so wähle man zwei Zweige von halber Armslänge, verbinde die Spitzen und halte die Enden mit der Hand zusammen, so dass sie nur Ein Zweig zu seyn scheinen. Bei der Bekränzung falte man sie auseinander und lege sie um das Haupt, indem man die Enden aneinander knüpft. Diese Kleinigkeit ist wichtiger als man denken mag; so leicht die Sache scheint, so schwierig ist sie auszuführen, und man hat daher bei der Aufführung öfters diese Bekränzung weggelassen, da ein grosser Zweig in der Hand Apollo's schlecht aussieht und schwer zum Kranz zu biegen ist, während ein kleiner nicht zureicht. Auch ist nicht zu übersehen, dass, wenn Apollo bei dem Gesang: „Nicht Flammengluth, nicht Eiseskälte hemmt meine Klage", die Lyra an die Brust nimmt (was er mit Grazie thun muss) — nothwendigerweise auf dem Theater von der Lyra desselben ein vollerer Klang als gewöhnlich ausgehen muss. Daher mögen sich vier Violinspieler an einen der nächsten Ausgänge der Scene begeben, wo sie von den Zuhörern nicht erblickt wer-

furchtsvoll neige, und schliesst mit den Thränen des Licht-Gottes, die man demselben über das angebetete Lorbeerreis werde weinen sehen. [1])

den können, sie selbst aber den Apollo zu sehen vermögen, und jenachdem er den Bogen auf die Lyra setzt, spielen sie die drei vorgeschriebenen Noten, indem sie zugleich darauf achten, die Bogenstriche gleichmässig zu ziehen, damit es nur Ein Bogen zu sein scheine. Diese Täuschung kann nur von Sachverständigen bemerkt werden und gewährt ein nicht geringes Vergnügen."

1) Ma qual par, che tra l' ombre e 'l ciel rischiari
Nova luce, e splendor di rai celesti?
Qual maestà vegg' io? Son frose questi
Gli eccelsi Augusti miei felici e chiari?

Für die Uebersetzung mag unser trefflicher Martin Opitz einstehen, der Rinuccini's Dafne zuerst ins Deutsche übertrug, aus ähnlichem Anlass einer fürstlichen Vermählung. Bei dieser Gelegenheit lernt der Leser eine dramatische Nachbildung des Fürsten der ersten schlesischen Dichterschule kennen. Die Ueberschrift der verdeutschten Dafne lautet: „An die Hochfürstlichen Braut und Bräutigam, bei deren Beylager Dafne durch Heinrich Schützen im 1627. Jahre Musicalisch auf den Schauplatz gebracht ist worden."

Und obige Prolog-Strophe:

„Schau' aber zu, was für ein seltner Schein
Umgibt mich doch, und wessen werd' ich innen?
Was Majestät muss dieses seyn,
Die mir bescheint Gesicht und Sinnen?
Was doch blincket für ein Licht?
Ist es mein Augustus nicht?"

Ovid's Schlussstrophe:

Vedrete lagrimar quel Dio, ch' in cielo
Reca in bel carro d' or la luce e 'l giorno,
E dell' amata Ninfa il lume adorno
Adorar dentro al trasformato stelo —

verdeutscht Opitz:

„Ihr werdet seh'n für schwerer Liebes-Pein
Denselben Gott mit nassen Seufftzen klagen,
Der uns den schönen Tageschein
Herumb fährt auf dem güldnen Wagen.
Der uns allen gibt das Liecht
Sieht für Liebe selber nicht."

Das Concetto oder Witzspiel des letzten Reimpaars gehört dem Opitz. Es verlohnte sich zu wissen, wie das musikalisch klingen mochte; leider

Aus Marco Galignano's unten mitgetheiltem Vorwort ersieht man zugleich den ungfähren Verlauf der Scene. In die Angst vor dem Drachen, womit der Schäfer- und Nymphenchor den ersten Act beginnt, stimmt das Echo ein, wobei ein Frage- und Antwortspiel sich entwickelt. [1]) Apollo erlegt den Drachen (Fitone, Python), und spricht den erschrockenen Hirten Muth zu; Opitzen's Apollo mit doppelt so viel Versen als Rinuccini's. Worauf der Hirtenchor ein Dankgebet an den Drachentödter richtet.

Nach dem Siegesdanklied des Chors lässt Opitz den „andern Act" beginnen. Rinuccini's Libretto zeigt keine Scenen-

---

ist Heinrich Schützen's Dafne-Musik mit der von Jacopo Peri's Lorbeer-Nymphe zusammen ins Kraut gewachsen, und in die Fichten gegangen.

1) Ebra di sangue in questo oscuro bosco
Giacea pur dianzi la terribil fera: Era.
Dunque più non attosca
Nostre belle compagne? altrove è gita? Ita.
Farà ritorno più per questi poggi? Oggi.
Oimè! chi n' assecura
S' oggi tornar pur deve il nostro rio? Io.
Chi sei tu, che n' affedi, e ne consolę? Sole.
Il sol tu sei? tu sei di Delo il Dio? Dio.
Hai l' arco teco per ferirlo, Apollo? Hollo.
S' hai l' arco tuo, saetta infin che mora
Questo mostro crudel, che ne divora.

Der erste Hirt.

Umb diesen Wald und Schatten haben wir
Bissher gesehn das Blutgetränkte Thier. Echo. Hier.
Wie dass ich jetzund sicher bin?
Ist's weg, ist's anderswo dann hin? Echo. Hin.
Ich weiss nicht wie ich doch diess Ebentheuer deute.
Kömpt es ins künftig auch noch wieder für uns Leute.
Echo. Heute.
Ach, ach, wer dann tröstet mich
Wann das Thier lässet sehen sich? Echo. Ich.
Wer bist du welcher mir verheist so grosse Wonne,
O bester Trost den je beschienen hat die Sonne.
Echo. Die Sonne.
Bist du der Gott aus Delos, welcher sich
Mir zeigen will? O Sonne hör' ich dich. Echo. Ich dich.
Du, du hast Pfeil und Kraft; drumb steure der Gewalt
Der grimmen Bestien, o Phöbus alsobald. Echo. Bald.

noch Actabtheilung. Ein Terzett-Recitativ zwischen Cupido, Venus und Apollo und ein Chor der Hirten füllt für Opitz den zweiten Act. Uns scheint der erste Act mit diesem Schlusschor zu enden, und Rinuccini's Textgedicht in drei Acte getheilt. Opitz giebt dem seinigen fünf. Die Zierlichkeit und Anmuth der bezeichneten Scene mag dem Leser die Mittheilung derselben empfehlen. Nebenbei kann ihn unseres altehrwürdigen, für jene Zeit auch als Vers- und Sprachkünstler höchst respectablen Martin Opitz' riesiger Wettkampf mit der vollendeten Vers- und Reimkunst eines Idioms ergötzen, das auch ohne Tonsatz wie Sirenen-Musik klingt. Man denke sich den Cyklopen Polyphem mit dem Liebesgott die Tarantela tanzen. [1])

---

1) Amore.
Che tu vadia cercando o giglio, o rosa,
Per infiorarti i crini,
Non ti vo' creder, no, Madre vezzosa.
Venere. Che cerco dunque, o figlio?
Amore. Rosa non già, nè giglio,
Cerchi d' Adone, o d' altro viepiù bello
Leggiadro Pastorello.
Venere. Ah tristo, tristo! Ecco 'l Signor di Delo
Pe' boschi oggi sen van gli Dei del Cielo.
Apollo. Dimmi, possente Arciero,
Qual fera attendi, o qual serpente al varco,
Ch' hai la faretra e l' arco?
Amore. Se da quest' arco mio
Non fu Fitone ucciso,
Arcier non son però degno di riso,
E son del cielo, Apollo, un nume anch' io.
Apollo. Sollo, ma quando scocchi
L' arco, sbendi tu gli occhi,
O ferisci all' oscuro, acriero esperto?
Venere. S' hai di saper desio
D' un cieco arcier le prove,
Chiedilo al Re dell' onde,
Chiedilo in Cielo a Giove,
E tra l' ombre profonde
Del Regno orrido oscuro
Chiedi, chiedi a Pluton, s' ei fu sicuro!
Apollo. Se in cielo, in mare, in terra,
Amor trionfi in guerra,

Dove dove m' ascondo?
Chi novo ciel m' insegna, o novo mondo?

Amore. So ben, che non paventi
La forza d' un fanciullo,
Saettator di mostri e di serpenti;
Ma prendi pur di me giuoco e trastullo.

Apollo. Ah tu t' adiri a torto:
O mi perdona, Amore,
O, se mi vuoi ferir, risparmia 'l core.

Venere. Vedrai, che grave risco è scherzar seco,
Bench' ei sia pargoletto, ignudo e cieco.

Amore. Se in quel superbo core
Non fo piaga mortale,
Più tuo figlio non son, non sono Amore.

Venere. Amato pargoletto,
Come giust' ira e sdegno
Oggi t' infiamma il petto
Si spero al nostro regno
Veder l' altero Dio servo e suggetto.

Amore. Non avrò posa mai, non avrò pace,
Finch' io nol vegga lagrimar ferito
Da quest' arco schernito.
Madre, ben mi dispiace
Di lasciarti soletta,
Ma toglie assai d' onor tarda vendetta.

Venere. Vanne pur lieto, o figlio;
Lieta rimango anch' io;
Che troppo è gran periglio
Averti irato a canto:
Per queste selve in tanto
Farò dolce soggiorno;
Poscia faremo insieme al ciel ritorno.

Amore. Chi da' lacci d' amor vive disciolto,
Della sua libertà goda pur lieto,
Superbo no: d' oscura nube involto
Statti per noi del ciel l' alto decreto:
S' or non senti d' amor poco, nè molto,
Avrai dimani il conturbato e 'nqueto,
E signor proverai crudo e severo
Amor, che dianzi disprezzasti altero.

Coro. Nudo Arcier, che l' arco tendi,
Che, velat' ambe le ciglia,
Ammirabil meraviglia!
Mortalmente i cori offendi,

Se così t' infiammi, e 'ncendi
Verso un Dio, quai saran poi
Sovra noi gli sdegni tuoi?

D' un leggiadro giovinetto
Già de' boschi onore e gloria
Suona ancor fresca memoria,
Che m' agghiaccia 'l cor nel petto,
Qual per entro un ruscelletto,
Se mirando, arse d' amore,
E tornò piangendo in fiore.

Ogni Ninfa in doglie e 'n pianti
Posto avea per sua bellezza,
Ma del cor l' aspra durezza
Non piegar l' afflitte amanti:
Quelle voci, e quei sembianti,
Ch' avrian mosso un cor di fera,
Schernia pur quell' alma altera.

Una al pianto in abbandono
Lagrimando uscì di vita,
Che fu poi per gli antri udita
Rimbombar nud' ombra, e suono:
Or qui più non ha perdono,
Più non soffre Amore irato
L' impietà del core ingrato.

Punto 'l sen di piaga acerba
Da quell' armi, ond' altri ancise,
Non pria fine al pianto ei mise,
Che un bel fior si fè sull' erba.
O beltà cruda e superba,
Non fia già, ch' in van m' insegni,
Come irato Amor si sdegni.

Cupido.[1] Was suchet ihr,
O Königin der schönen Frauen?
Wollt ihr nach Rosen schauen,
Nach Lilien, zu eures Hauptes Zier?
Nein, liebste Mutter, nein.

Venus. Was wird es dann wohl seyn,
Mein Kind, das mir gebricht?

Cupido. Wohl Lilien noch Rosen nicht:
Adonis liegt euch in den Sinnen.

1) Der Uebersetzer hält nicht nur die Strophenfolge nicht ein, sondern versetzt zugleich die Strophen.

Und wo ein schöner Hirte sonst,
Die Ursach' einer neuen Brunst,
Mag angetroffen werden können.

Venus. Du kleiner Bösewicht.

Cupido. Seht ihr den Gott aus Delos nicht?

Venus. Was wird hernach doch aus dem Himmel werden?
Gehn jetzt doch fast die Götter ganz auf Erden.

Apollo. Erzähle, du berühmter Schütze,
Wozu sind dir Pfeil und Bogen nütze?
Cupido mein, O wende Gnade für;
Wilt du mir ja mit deinem Bogen lohnen,
So wollest du des Herzens doch verschonen.

Venus. Du wirst wol sehn, was du gethan,
Wann aus dem Schertzen Ernst entstehet;
Wirst sehen, was mein Söhnlein kann,
Wiewohl es bloss und blind hergehet.

Cupido. Bring' ich dem stoltzen Herzen
Nicht Angst und Todtes-Pein,
So will ich nicht dein Kind mehr seyn.

Venus. Du empfindest billich Schmertzen,
Eyferst billich, lieber Sohn.
Gieb ihm seinen rechten Lohn,
Dass er möge noch erfahren,
Was deine Macht und seine Hoffahrt thut:
Du wirst hier keiner Kräften sparen.

Cupido. Ich habe weder Rast noch Ruhe
Biss ich mich recht an ihm gerochen.
Gar gerne thue ich's nicht, dass ich soll von dir gehen;
Ich bleib' auch wo mir's wird geschafft:
Doch Rache die man an lässt stehen,
Verliert durch Säumung ihre Krafft.

Venus. Geh' immer hin in Zeiten,
Und denck' auf Rach' und List;
Dann wann du zornig bist
So hat man ohn gefahr dich nicht an seiner Seiten.
Ich kann allhier indessen bleiben,
Und umb den grünen Wald
Die Zeit vertreiben;
Hernach so bald
Du herkömpst, will ich mit dir hin
In unsern Himmel ziehn.
Wer von der Lieb' ist franck und frey,
Der mag wohl billich fröhlich seyn.
Doch schau er zu, dass er nicht sey

Der Hoffahrt allzusehr ergeben.
Er lass uns unverlacht:
Diess ist der Schluss, den hat mein Sohn gemacht,
Der Abschied den er spricht.

Apollo. Ist ein grimmes Thier
Das du meinest umbzubringen,
Oder auch gedenckst du dir
Einen Drachen zu bezwingen?

Cupido. Zwar Python ist durch meine Hand,
Apollo, nicht entleibet worden;
Jedennoch ist bekandt,
Was ich für Thaten thue.
Ich bin so wohl in deinem Orden.
Bin auch ein Gott wie du.

Apollo. Das weiss ich wohl, doch wann dein Bogen
Wird von dir abgezogen,
Machst du sehend andern Wunden,
Oder triffst du auch verbunden?

Venus. Im Fall du ja wilt wissen,
Apollo, was mein Sohn
Erwiesen hat im schiessen,
So höre nur hiervon,
Was neben uns Neptun im Wasser sage,
Und über uns der Jupiter;
Geh' unter uns zum Pluto hin und frage;
Alsdann komm wieder her.

Apollo. Weil Himmel, See und Erden,
Und was darunter lebt,
Von dir gezwungen werden,
Weil dir nichts widerstrebt,
So zeige man mir doch noch einen Himmel an,
Noch einen Erdenkreis, in dem ich frey seyn kann.

Cupido. Ich wusste wohl, du würdest mich verlachen,
Und dass ein Kind bei dir nichts gilt,
Du grosser Schütz und Todt der grimmen Drachen:
Halt mich für närrisch, wie du wilt.

Apollo. Erzörne dich so sehr nicht über mir.

Cupido. Fühlt ihr gleich Lieb' anjetzund nicht,
So kann doch bald ein Stündlein kommen
In dem durch ihre Pein
Euch Muth und Hertze wird benommen.
Als dann wird Amor's Macht
Euch nicht verborgen seyn,
Die ihr an etzt verlacht.

Dafne verfolgt eine Hindin, Apollo die Dafne mit dem glühenden Verlangen, dass sie ihn als Beute für die Liebespfeile ihrer schönen Augen erkiese. Dafne zieht einen Hirsch oder wilden Eber vor. Sie entflieht ihm. Er fleht umsonst, dass sie

---

Chor der Hirten.

O du kleiner nackter Schütze,
Wann der Bogen, den du spannst,
Giebet solche Liebes-Hitze
Dass du Götter fällen kannst:
Was dann wirst du nicht, O Kind,
Uns thun, die wir Menschen sind?

Unser Hertze muss sich kränken,
Unsre Sinnen sind betrübt,
Wann wir an den Jüngling denken,
Der sich in sich selbst verliebt;
Der verlohr die Menschen-Art
Und zu einer Blume ward.

Aller schönen Nymphen Hertzen
Brannten gegen ihm für Pein;
Aber er liess ihre Schmertzen
Ohne Trost und Hoffnung seyn.
Zwar sehr gross war seine Zier,
Doch der Hochmuth gieng ihr für.

Eine starb in Liebes-Orden,
Gar zu tief durch ihn versehrt,
Die hernach ein Schall ist worden
Den man nach uns ruffen hört:
Aber Amor's grimme Macht
Straffte solche strenge Pracht.

Wie er sonst hat euch versehret,
O ihr Nymphen für der Zeit,
Also ward er ietzt bethöret
Durch sein' eigne Zierlichkeit,
Biss er noch sein Ende nahm,
Und in Zahl der Kräuter kam.

Lasst uns ja uns selbst nicht lieben,
Bild' ihm niemand zu viel ein,
Will er sich nicht selbst betrüben,
Und in Furcht ohn' Hoffnung seyn:
Wündsch ihm weder Weib noch Mann
Zu erfahr'n, was Amor kann.

verweilen möchte. Da setzt der Hochschenklige seine berühmt-schnellläufigen Beine in Galopp hinter die flüchtige Tochter des Stroms Peneus. Amor hüpft vor Freude, und schabt dem verliebten Schnellläufer Rübchen nach. Mit ungezähmter Siegeslust verkündet er seiner Mutter Venus seinen Triumph über den Sonnengott.[1]) Mutter Venus weiss ein Liedchen von den Pfeilen ihres geflügelten Unbands zu singen, der boshaft genug ist, sie an einen solchen Fall zu erinnern, der Schelm, wo derselbe Sonnengott sie im bewussten Goldnetze in einem Lichte erscheinen liess, dass ihr und allen Göttern des Olymps die Augen übergingen: ihr vor schamübergossenem Verdruss, und den Göttern vor Lachen.[2]) Coro giebt ihr den Trostgesang auf den Weg

---

1) Quel Dio, ch' intorno gira
Il carro luminoso,
Vinto dall' arco mio piange e sospira.

Der Gott, so von des Himmels Bahn
Mit seiner Strahlen Krafft die gantze Welt durchscheint,
Hat meincs Bogens Rach' empfunden,
Geht jetzt und weint,
Ist kranck an Liebes-Wunden.

Der schlesische Rübezahl schabt gerade noch einmal so viel Rübchen. als der toscanische.

2) Amore. S' hai lagrimato, e pianto, hai riso ancora,
Dimmi, piangevi allora,
Che del Fabro geloso
Non potessi schivar l' inganno ascoso?
Venere. Taci, taci, bel figlio;
Pur troppo, e tu lo sai,
Il mio bel viso allor si fè vermiglio:
Ma di tornare al cielo è tempo ormai.
Cupido. Zwar traurig hab' ich dich gemacht,
Jedoch so hast du auch gelacht.
Ich hab' dich gar nie gesehen weinen,
Wie Mars in deinen Armen lag
Eh' als der helle Tag
Verrätherisch den Glanz liess auf euch scheinen.
Venus. Ach schweig: Doch weissest du wie mir entfiel der Muth,
Und wie mein Antlitz ward als Blut.
Aber lass uns hier nicht stehen;
Es ist Zeit

mit: dass kein Element, und kein Geschöpf vor Amor's Pfeilen sicher sey; und dass die Menschenbrust sich gegen dieselben durch einen dreifachen Panzer anderweitiger Liebhabereien und Leidenschaften umsonst zu schützen suche: Gott Amore durchbohrt das aes triplex im Umsehen mit dem Wimperhärchen eines neckischen Mädchens; sey es am Fluss Peneus, sey's am Arno, oder an der Bober, die bei Bunzlau vorbeifliesst, der Vaterstadt von Vater Opitz:

„Doch wann uns kömpt des Leibes theure Wahr
Der Augen Strahlen für,
Der weisse Halss, das goldgemengte Haar,
Der rothen Lippen Ziehr,
So muss man innen werden,
Dass nichts sich ihnen gleicht,
Und kein Ding sey auf Erden,
Das nicht der Liebe weicht." [1])

Die alte Geschichte, die ewig neu bleibt, von Adam bis Opitz, von Opitz bis Goethe, Uhland und Heine, den Faun-Narciss; von Heine bis Geibel, den zum Discantsänger der Hoflyrik verweiblichten, um nicht zu sagen, entmannten Goethe. Wie hat sich in ihnen nicht der von Natur musikalische, aber noch ungeleckte Bär Opitzisch-deutscher Reimkunst, welcher einst nur ausländischen Orpheen, wälschen oder gar französisch-holländischen, nachlief — wie hat sich dieser Bär in jedem der genannten Koryphäen des neuesten deutschen Minnegesanges zum Orpheus selber umgeleckt und verfeinert, deutsche Lieder singend, die schier Rinuccinisch-Anakreontisch klingen! Lieder, nach deren Vortrag sich Vater Opitz, wie Odysseus, an den ersten besten Mastbaum hätte binden lassen mit wachsverklebten Ohren, um vor seinen Liedern nicht davon zu laufen, und selbige wie-

---

Heim zu gehen
In das Hauss der Ewigkeit.

1) Ma se d'un ciglio adorno
Mira le fiamme un giorno,
O pregio d' un bel volto
Scherzar con l' aure sciolto un capel d' oro
Già vinto ogni altro affetto,
Prova ch' in uman petto non è core,
Che non senta d' amore.

der zu hören. Klingen diese denn nicht auch wirklich, als ob sie die Sirenen nach ihrer Versteinerung[1]) gesungen: „Hoch vom beschneieten Gipfel“ der „Schneekoppe“, der „grossen Sturmhaube“, des „Reifträgers“ — lauter beschneiete Gipfel von Rübezahls riesigen Landsleuten, den schlesischen Sudeten. Nicht die Homerischen Sirenen also, von Eustathius „Aglaopheme“ und „Thelxiepeia“, „Hellton“ und „Zauberrede“, genannt, deren Sangeshauche aus Anakreon's, Sappho's, aus Rinuccini's weichen Rhythmen, aus den Strophen unserer Minnesänger, der mittelalterlichen sowohl als auch der ersten beiden obgedachten Liebesdichter, flöten: aus Goethe's und Uhland's Liedern. Denn Heine gehört schon zu jener spätern Abart von Sirenen: zu den Sirenen mit Vogelfüssen, die Lykophron[2]) „harpyenfüssige Nachtigallen“ nennt: entsprossen, dem Scholiasten dieses Lykophron zufolge, aus dem Blute, welches vom zerbrochenen Horne des Stromgottes Acheloos im Kampfe mit Herakles auf die Erde floss. Nicht jene Töchter der Terpsichore, nicht jene himmlischen Sirenen, die, nach Plato[3]), auf den acht Kreisen des Himmels die Sphärenharmonie anstimmen, und deren Musik auch aus Goethe's und Uhland's Liedern wiederklingt. Doch der Sänger der „Juniuslieder“, mit welchem Sirenengeschlecht ist denn er gesippt? Mit dem jüngsten Nachwuchs derselben: mit den Sirenenmännchen, wenn wir den Mythologischen Briefen von Joh. Heinr. Voss glauben dürfen. Dort finden wir geschrieben: „Sogar mit Männchen versahen die späteren Künstler ihre verbildeten Sirenen.“[4]) Spätere Künstler schnitten solche Männchen in Gemmen und stellten sie dar: mit menschlichem Oberleibe, bekränzt, in den Händen eine Lyra mit sieben Saiten; unterwärts geschnittener Hahn an Flügeln,

1) „— Hoch vom beschneieten Gipfel
Staunten daher die Sirenen, im eigenen Liede verstummend.
Hin sank dieser die Laut', und der die Flöte von Lotos;
Schwer dann seufzten sie auf; denn es wandelte trauriges Schicksal
Ihres verhängeten Todes; und schnell von dem hohen Geklüft her
Schwangen sie sich in die Tiefe des salzigen Wogengetümmels.
Aber in Felsen erstarrte der Wuchs grossmächtiger Glieder.“

Πέτραις δ' ἠλλάξαντο δέμας μορφήν θ' ὑπέροπλον.

Argonaut. v. 1262 ff.

2) v. 653. — 3) Rep. X. — 4) XLIII. Brief.

Füssen und aufwallendem Schweif. „Der Schatzische Montfaucon [1]) gewährt einen etwas verschiedenen, der, geflügelt an den Schultern, ohne Schweif, eine Lyra hält" — offenbar ein Siren-Capaun. [2])

Um unserem abschweifenden Sirenen-Excurs mit einem wiedereinlenkenden Uebergange den Schweif zu kappen, gestatten wir uns, bezüglich der Opitz'schen Sirenen, nur noch die Schlussbemerkung, dass der Opitz der Franzosen, Pierre Ronsard, dieselbigen mit einer fischgeschwänzten holländischen Sirene gezeugt, und dass, wie die griechischen Siredonen die Küsten von Sikelien [3]), die französisch-holländischen Wasser-Singjungfrauen die Gebirgsgewässer des deutschen Sikeliens, Schlesiens nämlich, zu ihrem Aufenthalte wählten.

Das Wunder, das Rinuccini's Bote (Nunzio) nun meldet: Dafne's Verwandlung in den Lorbeerbaum, lässt der schlesische Meister gleich im Beginn seines fünften Actes vor unsern Augen vorgehen; auf's glücklickste inspirirt von seinem „Vorreder" (Prolog) Ovid, der ihm die Scene aus seinen Metamorphosen einblies;

---

1) Tab. 42.

2) „Der Page.

. . . .

Will dir stets mit sitt'gen Grüssen
Morgens frische Rosen bringen,
Will des Abends dir zu Füssen
Lieder zur Guitarre singen . . .
Will auf deinen Liebeswegen
Selbst den Fackelträger machen,
Und am Thor mit blankem Degen,
Wenn den Freund du küssest, wachen.
Und das Alles ohne Klage,
Ohne Flehn, nicht laut noch leise,
Wenn mir nach vollbrachtem Tage
Nur ein Lächeln wird zum Preise" . . . Gedichte. 26. Aufl. 1851. S. 34.
Traun so singt ein zarter Knabe
„Miserere" fein und helle,
Fistulirend als Combabe
Der Sixtinischen Kapelle.

Manchmal sogar als einer von der Heine'schen Kapelle. — 3) Auson. Gryph. 20.

den rührenden Flehruf der von Apollo eingeholten und festgehaltenen Nymphe:

„Vater, ach stehe mir bei! wenn ihr Flüsse doch Göttergewalt habt!
Erde, worauf zu sehr ich gefiel, o verschlinge mich, oder
Tilge verwandelnd die Form, die mir Misshandlungen zuzieht.“ [1])

Mit Apollo's Kummer über die rauhe Baumrinde schmiegt sich der Apoll der schlesischen Schule wieder an Rinuccini's Dafne an. Hat sich diese Dafne nicht auch in den Armen des schlesischen Apoll in einen rühmlichen Lorbeerbaum verwandelt mit rauher Rinde?

Apollo. Soll dann, ihr harten Rinden,
Die unbefleckte Zier,
So Herz und Sinn mir kundte binden
In euch verdeckt seyn für und für? [2])

Opitz liess also die Verwandlung auf der Bühne stattfinden: ein Theatereffect und Maschinisten-Schaustück, dessen sich Rinuccini's Maschinenmeister nicht rühmen konnte. Mit einem den Lorbeer feiernden Schlussliede endet der Hirtenchor Terpsichore's Erstlingsoper. Opitz lässt seinen Hirten- und Nymphenchor, tanzend um den Lorbeerbaum, den Schlussgesang ausführen.

---

1) Fer, pater, inquit, opem; si flumina numen habetis,
Qua nimium placui, tellus, aut hisce, vel istam,
Quae facit ut laedar, mutando perde figuram.
Lib. I. v. 545 ff.

Von Opitzen's Dafne paraphrasirt:

„O Vater Peneus, nim mich an,
Dein unbeflecktes Kind. O Vater hilff doch mir,
Im Fall ein Fluss auch helffen kan.
Bedeck', O Erde mich; nim zu dir meine Zier,
Verschling sie, oder lass sich meinen Leib verkehren
In etwas welches mich kann der Gewalt erwehren.“

Dieses Etwas ist die harte Rinde des Lorbeerbaumes, die jedenfalls besser schützt als ein Feigenblatt; — worüber denn auch Apollo, sowohl bei Rinuccini wie bei Opitz, sich bitter beklagt.

2) Dunque ruvida scorza
Chiudera sempre la bella celeste?

Euridice.

In seinem Zueignungsschreiben an die „Allerchristlichste Königin“, Maria Medici, rechtfertigt Ottavio Rinuccini die Umänderung des tragischen Schlusses der Euridice-Fabel in einen heitern Schluss mit der freudigen Veranlassung, dem Hochzeitsfeste des königlichen Brautpaares.[1]) Die Macht des Gesanges und der Liebe, der Liebe als Musik, des Anakreontischen Liebesliedes, der Triumph desselben nicht blos über Tod und Vergänglichkeit, über die Unerbittlichkeit eines ewigen Naturgesetzes; sondern auch über die geistige, jenes Gesetz poetisch symbolisirende Bedeutung der Eurydice-Fabel, sollte, aus Anlass eines Hoffestes, zur Anschauung kommen. Mit anderen Worten: es sollte die siegreiche Allmacht eines fürstlich-freudigen, zum erotisch-fröhlichen Tonspiel kunstverherrlichten Familienereignisses zur Vorstellung, zur Erkenntniss, zur Beherzigung gebracht werden. Die Tragödie selbst, deren Zweck und Aufgabe bekanntlich darin besteht, durch die schmerzvolle Sühne einer an dem allgemeinen Natur- und Gottesgesetze frevelnden Lustverirrung aus Selbstliebe in der Wiederherstellung und Durchführung des ewigen, das Weltganze erhaltenden Gesetzes die göttliche Allliebe zu offenbaren und zu bekunden — die Tragödie selbst tritt in Rinuccini's, „musikalische Tragedia“ genannter Euridice als Freudeverkünderin in dem Prolog zum Festspiel auf; legt ihr Mandat gleichsam in die Hände des durchlauchtigsten Brautpaares nieder und eröffnet als Reigenführerin die hochzeitliche Festlust:

> Hinweg aus diesen königlichen Hallen,
> Schreckbilder ihr voll Gram und Leide:
> Ableg' ich, seht, Kothurn sammt düstrem Kleide.
> Nur süsse Lust soll hier das Herz durchwallen.[2])

Damit dankt Tragedia auf anderthalb Jahrhunderte ab, wo

---

1) Potrà parere ad alcuno, che troppo ardire sia stato il mio in alterare il fine della favola d' Orfeo; ma così mi è parso convenevole in tanta allegrezza etc.

2) Lungi via, lungi pur da' regj tetti
Simolacri funesti, ombre d' affanni:
Ecco i mesti coturni, e i foschi panni
Cangio, e desto ne i cor più dolci affetti.

nicht für immer, und geht als italienische Oper flöten bei Hofhochzeiten und sonstigen Hoffesten. Denn dass die „dolci affetti", die in Wollust schmelzenden Gefühle, nicht das letzte Wort der Musik sind, das empfinden wir aus dem Chor der Schattenseelen in. Gluck's Orpheus, voll süsser Schauer wie nur ein tragischer Chor des Aeschylos oder Sophokles; empfinden wir aus dem markdurchgrausenden Gesang des steinernen Gastes im Don Juan; eine tragische Musik, die das ewige Vergeltungsgesetz in die Seele schaudert mit den übermächtigen Tönen Aeschylëischer Erinnyen. Von solcherlei Klängen regt sich kein Laut in der italienischen Tragödie, geschweige in der italienischen Oper, seitdem die Tragedia, als Prolog zu Rinuccini's Euridice, ihnen abgeschworen; seitdem sie dort das Klingelspiel der dolci affetti auf ihre Kappe nahm, und die Glöckchen süsstrillernder Liebeslust an den Kothurn heftete, wie sonst die Hof- und Modegecken Narrenschellen an ihre Schnabelschuhe hingen. Kann doch Rinuccini's Plutone, der finstere Fürst der Schatten, beim Klageflehen des Orfeo, vor Rührung das Thränenwasser nicht halten, und muss flennen wie ein Kind. Den Cerbero kann man sich nicht anders denken, als mit dem Schnupftuch in der Pfote, und sich die dicken Thränen wischend, die ihm aus den sechs Augen über die drei Schnautzen vor lauter dolci affetti fliessen.

Bis Euridice von der Schlange gebissen wird, ist Alles gebührendermassen voll Hochzeitsjubel und epithalamischer Gesangesfreude. Nymphen und Hirten, Coro, Orfeo's Busenfreund Arcetro sammt dem Brautvetter Tirsi, paraphrasiren in den süssesten Rhythmen die dolci affetti der zur Hofopern-Intendantin personificirten Tragedia, die, statt des medusischen Ziegenfelles, statt der Aegis, Gideon's mit Freudenthränenthau befeuchtetes Schaaffell um die Hüfte, den muntern Schäferreigen anführt. Der Schäfer Tirsi fleht inbrünstig: der „freundliche Hymen" (Lieto Imeneo) möchte einen Platzregen von Süssigkeiten wie eine Bonbon-Düte voll Zuckerwerk in den Schooss der Liebenden ausschütten, und dass er in ihr Herz

> Ein Lüftchen süss, ein süsses Lächeln bliese
> Vom Paradiese.[1])

1) Lieto Imeneo, d' alta dolcezza un nembo,

Orfeo, ein Thierbändiger Van Aken mit der Leier, singt sich selbst zum zärtlichen Bären in Lilli's Park; seufzt den Sonnengott, seinen „theuren Vater", an mit dem schmachtenden Verlangen, den saumseligen Rossbeinen ein paar tüchtige Hiebe mit der Peitsche über Kruppe oder Rücken auszuwischen — kurz und gut, er möchte sich sputen und die Flammenstrahlen niedertauchen in die Meeresfluthen. Und du,

Der Liebe Mutter, steig empor, du Holde!
Der Nacht tiefdunkle Schatten
Mit zauberischem Funkellicht vergolde.
Komm nun, komm, schöne Braut, an's Herz des Gatten,
Gehüllt in stiller Wonne dunklen Schleier,
Zu lindern dieser Flammen zehrend Feuer.[1])

Da bringt Dafne, eine Gespielin der Euridice, die Schreckenskunde: Euridice sey, während eines Tanzes auf der grünen Aue, von einer Schlange gestochen worden, die unter Blumen und Kräutern versteckt lag[2]),

Und in den Fuss mit tück'schem Zahn sie stach,
Dass sie erblieh, so jach
Wie'n Sonnenstrahl, den ein Gewölk verdunkelt.[3])

Trabocca in grembo a' fortunati Amanti,
E tra' bei canti di soavi amori
Sveglia ne' cori una dolce aura, un riso
Di Paradiso.

1) Sferza, Padre cortese,
A' volanti destrier le groppe e 'l dorso,
Spegni dell' onde omai,
Spegni o nascondi i fiammeggianti rai.
Bella Madre d' Amor, dall' onde fora
Sorgi, e la nott' ombrosa
Di vaga luce ecintillando indora.
Venga, deh venga omai la bella Sposa
Tra 'l notturno silenzio, e i lieti orrori
A temprar tante fiamme, e tanti ardori.

2) v. 190—220.

3) Angue crudo e spietato,
Che celato giacea tra' fiori e l' erba,
Punsele il piè con si maligno dente,

Der Name des Geliebten war der letzte Seufzer, den ihre zärtliche Seele aushauchte.

In der nämlichen Situation lässt Poliziano seinen Orfeo Klagethränen nach dem Rhythmus zweier Ottaven vergiessen [1], und den Entschluss verkünden, dass er an die Pforten des Tartarus mit seiner Leier anklopfen werde. Des Rinuccini singender Orfeo schliesst die Ottava aus, und enthält sich auch der Thränen, die sich mit Singen so wenig vertragen, wie Pfeifen mit Lachen.

> Ich wein' und seufze nicht,
> Euridice, Geliebte.
> Denn seufzen kann ich nicht und kann nicht weinen.
> O Leiche, du betrübte,
> Ach Herze mein, du Hoffnung meines Lebens,
> Wer hat dich mir entrissen,
> Entrissen meinen Küssen?
> Und wo kann ich mit dir mich nun vereinen?
> Bald siehst du, dass vergebens
> Du nicht den Gatten riefst im Sterben.
> Wohin du, eilenden Entschwebens,
> Auch fliehst, ich folg' in Tod dir und Verderben. [2])

Für die Thränen sorgten Peri's melodische Accente, der den Orfeo mit „durchgehenden Noten" sang, wovon Poliziano's Orfeo in seinem Jammer noch nichts ahnte. Auch da nicht, als er des Höllengottes finstere Brust mit seinen zur Lyra, nicht reci-

---

> Ch' unpallidì repente
> Come raggio di sol che nube adombre. (v. 204—208.)

1) S. oben S. 27.

2) Orfeo. Non piango e non sospiro.
> O mia cara Euridice,
> Che sospirar, che lagrimar non posso.
> Cadavero infelice,
> O mio core, o mia speme, o pace, o vita!
> Ohimè, chi mi t' ha tolto,
> Chi mi t' ha tolto, ohimè! dove se' gita?
> Tosto vedrai, ch' in vano
> Non chiamasti morendo il tuo consorte.
> Non son, non son lontano:
> Io vengo, o cara vita, o cara morte. (v. 226—235.)

tativisch-arios gesungenen, sondern von Leierklängen blos begleiteten Ottaven rührte, welche schon an sich für die Ohren italienischer Verdammten und der sie plagenden Ungeheuer wie Musik klingen. Peri's Orfeo dagegen würde, in Betracht der schon musikalisch gestimmten, und seit der „Dafne“ auf durchgängige Noten gestellten, höllischen Ohren seines Plutone, — würde seines Zweckes sicherlich verfehlt haben, wenn er mit epischen, und nicht mit lyrischen Strophen ihm, nebst der Rückkehr der Euridice, auch noch Thränen hätte abpressen wollen, wie sie der „rauhe Orcus weint.“ Zumal da ihm, dem Plutone des Peri, nach solchen lyrisch-musikalisch betonten Strophen die Todtenklage die Augen wässrig gemacht hatte, welche, bald nach Orfeo's Entfernung, der Hirten- und Nymphenchor in vierzeiligen, trochäischen Wechselreimen singt, mit dem Kehrreim der ersten Strophe:

Tod, du konntest, Fürst der Grüfte,
Löschen solche süsse Sterne?
Seufzet, seufzt, ihr Himmelslüfte,
Weine Flur und Waldesferne!
Wangen, jene blumigweichen,
Worin Liebesgötter kosen,
Liessest grausam du erbleichen,
Ohne Lilien, ohne Rosen.
Seufzet, seufzt ihr Himmelslüfte
Weine Flur und Waldesferne u. s. w.[1])

Arcetro's recitativischer Bericht von dem Wunderereigniss, das sich inzwischen vor seinen Augen begeben, ist nicht minder voll einschmeichelnden Wohllauts. Er war dem verzweifelnden Freunde gefolgt, und sah, wie dieser neben die Entseelte her-

---

1) Coro. Cruda Morte, ahi pur potesti
Oscurar si dolci lampi:
Sospirate, aure celesti,
Lagrimate, o selve, o campi.
Quel bel volto almo fiorito,
Dove Amor suo seggio pose,
Pur lasciasti scolorito
Senza gigli, e senza rose.
Sospirate, aure celesti etc. (265—290).

stürzte, in solche Weheklagen ergossen, dass man Wild und Pflanzen, Gräser, Blumen, mit ihm seufzen und klagen hörte:

Da traf vom Himmel nieder
Ein Lichtstrahl seine Augenlider:
Und als ich plötzlich wieder
Zum Glanz des hellen Lichts mein Aug' erhoben
Sah schweben ich von oben
Ein Frauenbild in einem Saphirwagen,
Ein himmlisches, und leis' herangetragen.
So lieblich von Gesicht,
Dass es in Gold und Licht
Den Himmel schien zu tauchen, glanzumwoben.
Der Muschel vorgeschirrt,
Sah ich ein Taubenpaar, das schnäbelnd girrt,
Im Flug die schnellen Silberflügel schlagen.
Und wie den Schwan man theilen
Die Wolken schaut; zur Fluth, sich senkend, eilen:
So hielt mit Flügelklange
Gesenkten Fluges an
Das kreisende Gespann;
Dort, wo der trostlos Bange
Dem Boden eingrub die bethränte Wange.
Und als der Fuss der Hehren,
Der Kutsch' entschwebt, betrat die Erde,
Da bot sie ihm mit freundlicher Gebärde
Die lichte Hand, wegläehelnd seine Zähren. —
Dass euch zu Theil auch werde,
Die Himmelsschau, liess eilend ich euch's hören.[1])

---

1) Ed ecco un lampo ardente
Dall' alto ciel mi saettò le ciglia:
Allor gli occhi repente
Rivolsi al folgorar del nuovo lume,
E, sovr' uman costume,
Entro bel carro di zaffir lucente
Donna vidi celeste, al cui sembiante
Si coloriva il ciel di luce, e d' oro:
Avvinte al corro avante
Spargean le penne candidette e snelle
Due colombe gemelle
E, qual le nubi fende
Cigno che d' alto alle bell' onde scende,
Tal con obliqui giri

Coro knüpft daran die orphische Urbetrachtung über den Wechsel von Tag und Nacht, in der physischen Welt, wie in dem Schicksalsgange der Menschen; von der Veränderlichkeit, die über und unter dem wechselnden Mond ewig an der Tagesordnung.

Nichts besteht in ewiger Dauer
Alles dreht sich um im Kreise,
Lust und Leiden wechselweise,
Tag und Nacht im alten Gleise;
Freude heut und morgen Trauer.[1])

Zum Beweise wechselt auch die bisher ständige Scene mit der Theateranweisung: „Hier entfernt sich Coro, und die Scene verändert sich.[2]) Warum sollte denn auch eine Opernscene in ihrer freien Selbstbestimmung ungünstiger gestellt seyn, als unsere „Mädchen für Alles", welche oft den Dienst wechseln, blos „um sich zu verändern?" Gleichwohl glaubte Rinuccini, als Vater des Operndrama's, sich in seinem Zueignungschreiben an die Königin, Maria von Medici, wegen dieser Neuerung rechtfertigen zu müssen, mit Berufung auf den „Ajace" (Ajax) des Sophokles, wo das Unerhörte bereits geschah und ein solcher Scenenwechsel mit Chorabgang eintritt.[3]) Unsere Geschichte kann dem Vater des Sing-

---

Lente calando là fermaro il volo,
Ove tra rei martiri
Lo sconsolato Amante
Premea con guancia lagrimosa il suolo.
Ivi dal carro scese
L' altera donna, e con sembiante umano
Candida man per sollevarlo stese.
Al celeste soccorso
La destra ei porse, e fe' sereno il viso.
Io di si lieto avviso
Per rallegrarvi il cor mi diedi al corso. (334—367).

1) Ma si volve il tutto in giro:
Non è il ben, nè 'l pianto eterno.
Come or sorge, or cade il giorno
Regna qui gioia, or martiro. (v. 385—388).

2) „Qui il coro parte, e la scena si tramuta."

3) „Così parimente ho seguito l' autorità di Sofocle nell' Aiace in far rivolger la scena, non potendosi rappresentarsi altrimenti le preghiere et il

drama's dergleichen Beispiele in der antiken Tragödie und Komödie noch mehrere an die Hand geben.

Die veränderte Scene zeigt nun die Göttin Venere, nachdem sie ihrer Tauben-Krystallkutsche entstiegen, als Orfeo's Führerin ins Reich der Schatten. Ein reizend-liebliches Hinabschweben in die Behausungen der ewigen Qualen an der Hand der Liebesgöttin selbst. Eine gar zierliche Gruppe für antike Gemmen oder Cameen, wofern nur ein alter Künstler aus der guten Zeit die Mutter des irdischen Amor, der ja selbst, bei Rinuccini, seine Mutter an das verfängliche Goldnetz erinnert, diese Venere, als Geleiterin des Orpheus in die Unterwelt, eines Gemmenbildchens würdig erachtet hätte. Dergleichen in der Regel mystisch-weihevolle Symbole, insbesondere alles auf das Todtenreich Bezügliche wurde aber im altorphischen Sinne, in welchem auch die Nekyia, der Hadesbesuch des homerischen Odysseus, gedacht ist, dargestellt: tiefernsthaft, seelentrauervoll; als Elegie des Todes; die Nachtseite zur höllischen Liebesheiterkeit. Schwerlich möchte sich auch unter den geschnittenen Edelsteinen, womit die Instrumente griechischer Tonkünstler besetzt waren[1]), ein Orpheus auf dem Wege zur Unterwelt in Begleitung der Venus befunden haben, deren stiefmütterliche Härte die Psyche zu einem solchen Niedergange zwang. Eine andere Venere, eine andere Göttin der Liebe, kennen aber, mit einziger Ausnahme des Dante und Petrarca, die italienischen Poeten nicht, und auch keine andere Liebe. Und die Göttin der profanen, der irdischen Liebe, lässt auch den Vater der Oper, lässt Rinuccini, das furchtbare Nachtreich des ewigen Grams und Kummers betrübnissvoller Geister und Schattenseelen betreten, welches einzig die Seelen-Liebe, die Liebe der Psyche, einzig nur die himmlische Liebe, oder doch ihr Abglanz, jene höhere, jene reine selbstlose Liebe beschreiten durfte, als deren Ideal die Griechen die Vaterlandsliebe erkannten und feierten; die auch den Odysseus in die

---

lamenti d' Orfeo." Daraus scheint zu folgen: dass in Poliziano's Orfeo keine Scenenverwandlung vorkam, sondern wie auf der Bühne der Mysterienspiele, Hölle und Teufel, Himmel und Hirtenlandschaft sich zumal in den Bühnenraum theilten.

1) Lucian. adv. indoct. 8.

Unterwelt hinabführte. Jene heilige Liebe, die sie ferner in der treuen hingebungsvollen selbstaufopfernden Gattenliebe verherrlichten, wie die der Alceste z. B. Die himmlischste aller Höllenfahrten aber, die Nekyia der himmlischsten Liebe, war die des christlichen Orpheus, des Heilands; die siegreiche Niederfahrt des Orpheus der Menschenliebe um Gotteswillen, für die er Höllenqualen auf Erden von denselben Menschen erlitten, für die er, als ihr Erlöser und Befreier von den Schrecken des Todes, gestorben. In der Orpheus-Mythe liegt denn auch das Moment dieser Todesschrecken, und aus der Musik einer Orpheusoper müssen auch diese Schrecken tönen, durch die göttlich-heilige Liebe zu Sphärenharmonien verhimmlischt. Der erste Versuch einer Orpheus-Musik, woraus der Geist eines solchen Sieges heiliger Liebe über den Tod und seine Schrecken athmet, ist Gluck's Orpheus. Die erste und grösste Orpheus-Oper aber, welche die Tiefen dieser als Musik, als Kunst der Harmonien, zuerst und vollständig erschloss; zuerst und urmächtig die Mysterien dieser die Einheit von himmlischer Musik und himmlischer Liebe verbildlichenden Mythe in ihrer ganzen Herrlichkeit entfaltete, in vollster Pracht und lieblichster Schauersüsse hervorstrahlte, die eigentliche Orpheus-Oper ist Mozart's Zauberflöte.

Eine Venere mit schnäbelnden Turteltauben passt dagegen zu einem italienischen Orfeo-Festspiel als Hochzeitsopfer, zu Ehren der allerchristlichsten Königin Maria von Medici und des allergalantesten Königs Henri IV., so vollkommen, wie sie zu den zärtlich girrenden Versen und Reimen; wie sie zu dem rührseligen Plutone, und zu einer Proserpina passt, die in den süssesten Höllenapfel gebissen; und wie selbige Venere zu den melodischen Rhythmen von Orfeo's Höllenständchen stimmte, dessen erste Strophe, ins Hyperboreische übersetzt, also klingt:

Trübselige Gestade, düstre Fluren,
Die nie von Sonn' und Sternen
Ihr leuchten, funkeln saht die goldnen Spuren:
Hallt qualdurchschauert wieder
Bis an des Schattenreiches Nebelfernen
Die Klänge meiner trauervollen Lieder.
Mit euch beseufz' ich ein verlornes Glück,
Und ihr, mittrauernd um mein Leidgeschick,

Dess Marter in dem Herzen ewig währen,
Weint, Höllenschatten, weint bei meinen Zähren.[1])

Das Heulen und das Zähneklappern, das unter den Verdammten nach drei solchen Strophen, vor jammervoller Rührung, ausbrechen muss, ist nur mit dem Heulen bei Birchpfeiferschen Rührstücken zu vergleichen, deren jedes ein bodenloses Thränenfass der Danaiden. Der allerhöchste Höllenhof, Plutone und Proserpina an der Spitze, hilft das Danaidenfass füllen, bis dieses selber übergeht vor Rührung. Wonneschluchzend winkt Orfeo dem Plutone zu, den schon der Bock stösst vor Flennen:

Schau hin, o Herr, o schaue
Wie süss und lieblich deine holde Fraue
Zu meinen Thränen seufzt; wie sie die Augen
So süss mir zukehrt, voll von Thränenthaue.
O schau doch, bitt' dich, schaue,
Wie rings die Schatten Thränen schlürfend saugen.
Sieh nur, wie sie bei meinen Schmerzenszähren
Vor Rührung schmelzen schier und sich verzehren.[2])

Der einzige Radamanto, seinem Höllenrichteramte getreu, sitzt mit trocknen Augen da, auf dem spruchrichterlichen Höllennacht-Stuhl, unrührbar, unbeweglich, die Augenbinde der Themis,

---

1) Funeste piaggie, ombrosi orridi campi,
Che di stelle o di sole
Non vedeste giammai scintill' e lampi
Rimbombate dolenti
Al suvo dell' angosciose mie parole
Mentre con mesti accenti
Il perduto mio ben con voi sospiro;
E voi, che per pietà del mio martiro
Che nel misero cor dimora eterno,
Lagrimate al mio pianto, ombre d' inferno. (v. 418—427).

2) Mira, Signor, deh mira
Come al mio lagrimar dolce sospira
Tua bella sposa, e come dolce i lumi
Rugiodosi di pianto a me pur gira.
Mira, Signor, deh mira
Quest' ombre intorno, e quest' oscuri Numi:
Vedi come al mio duol, come al mio pianto
Par che ciascun si strugga e si consumi. (v. 494—501).

da er gerade Zahnweh hat, um die Ohren geknüpft. Radamanto erhebt, als verkappter Zukunftsmusiker, wozu ihn schon die verbundenen Ohren qualificiren, Einspruch gegen die Auslieferung der Euridice, in der er die Vertreterin der alten Musik, der Musik der Vergangenheit also, und die abgeschiedene Seele der Melodik, grimmig hasst. Plutone aber ruft hingerissen:

Mitleid ist heute Trumpf in meinem Reiche.[1])

Orfeo jubelt; Radamanto knüpft sich das Ohrentuch fester, dessen Zipfel seine Hörlöffel zu ersetzen scheinen, steif und hoch ragend und gleichsam symbolisch erinnernd an die wegen ihres Tonsinnes berühmten haarigen Schalltrichter jenes ältesten der Zukunftsmusiker, welcher durch seine Zukunftsahnen und Yanen zum Propheten der Ausdrucksmusik, zum Herold und Ausrufer derselben mittelst der Reclamentrompete, vorbestimmt ward; dessen Knochen denn auch bekanntlich das Material zu vorzüglichen Flöten lieferten. Auch weiset schon Joh. Arnold Kanne auf die beziehungsvolle Ableitung des Namens 'Orpheus' aus dem Phönicisch-Hebräischen: Or-Esel und Phe-Mund: Also „Eselsmund", Weissagungsesel."[2]) Euridice entschwebt an der Seite des Orfeo den stygischen Regionen; der Coro der Schattengeister und Götter der Unterwelt singt ihnen ein Geleitlied nach, das den seit Höllengedenken unerhörten Sieg der Musik über das Reich des Todes feiert, woraus noch keine Sterbensseele zurückgekehrt. Der Sieg ist vollständig und zugleich ein vom italienischen Orfeo über den thracischen davongetragener Sieg, da jener glücklich mit seiner Euridice in der Heimath anlangt, in seinem idyllischen Schäferthal, umjauchzt von Freunden und Freundinnen. Arcetro, Aminta, Dafne und Coro, welcher letztere zunächst den „Halbgott Orfeo"[3]), dann im Schlussgesang dessen nicht blos durchlauchtigsten, sondern auch erleuchtendsten Vater, den ganzen

1) Trionfi oggi pietà ne' campi inferni.

2) ער (asinus), פה (os); J. A. Kanne, Erste Urkunden der Geschichte oder allgemeinen Mythologie. 2 Bde. Mit einer Vorrede von Jean Paul. Baireuth 1806. Bd. II. S. 674. §. 107 ff. — 3) „Felice Semideo." Als Sohn des Apollo zählt Athen. XIV. 632 u. A. den Orpheus unter die Halbgötter. Dem Apollo sind denn auch, wegen ihres prophetischen Zukunftsmusikgeschreies, die Esel geweiht.

Gott der Musik, den Musageten Apollon, verherrlicht. Den Klimax der Verherrlichung lässt die letzte Strophe in Orfeo's Triumph mit einem „Ma che più? „Ja noch mehr!" sich zuspitzen:

> Sah den Styx, der dunkel fluthet,
> Hochgemuthet,
> Und bewehrt nur mit der Leier;
> Und entstieg dem Reich der Schatten
> Als des Gatten
> Siegbeseligtester Freier.[1])

Trotzdem dass er nach Euridice sich umsah, und mehr als einmal. Rinuccini's Orfeo müsste denn, was auch das Wahrscheinlichste, durch das Beispiel seines thracischen Vorgängers und Namensvetters gewarnt und belehrt, die Euridice haben voraufschweben lassen. Die Augen, die der auf den Pot gesetzte Radamanto bei diesem Anblick machte, die Augen bei den verbundenen Ohren! Plutone sieht ihn steif an mit einem verbissenen sarkastischen Lächeln. Der Coro der Schattengeister und Götter der Unterwelt, den Cerbero mit einbegriffen, bricht in den Lachchor aus dem Freischützen aus. Wüthend packt Radamanto das Backentuch bei den Zipfeln und zieht es noch fester zu, bis er pflaumenblau wird. Dann springt er auf vom Sitz, krächzend vor Aerger: „Sie zieht vorauf die Euridice? und Orfeo hinterher? Auf wessen Rath und Eingebung? Wer hat es ihr heimlich zugeraunt? Ich! Die Fabel kehrt sich um: Euridice, die personificirte Musik der Vergangenheit, kommt nun verkehrt auf die Oberwelt, als voraufziehende Musik der Zukunft, und Orfeo hat doch wieder das Nachsehen; wie Einer, der sich selbst mit beiden auf der Nasenspitze vorgestreckten Händen als Flöte, Zukunftsmusik vorspielt." Spricht's, und singt nun seinerseits den Lachchor mit Trillerschlägen, die an den phönicisch-hebräischen Ursprung des Namens Or-phe erinnern, und als Kehrreim in ein

---

1) Ma che più?
Scende ardito
Sol di cetra armato Orfeo,
E' del regno tenebroso
Lieto sposo
Porta al ciel palma e trofeo.

hohnpfeifendes Aetsch, Aetsch ausgellen, wobei er dem Cerbero die Feigen zeigt, der aus drei vollen Hälsen das bellendste Gelächter aufschlägt.

Jacopo Peri's Musik zu Rinuccini's Euridice hat glücklicherweise das Schicksal seiner Dafne-Musik nicht getheilt: sie hat sich erhalten. Die musikalische Abtheilung der berliner königlichen Bibliothek besitzt eine zierliche Abschrift der Composition aus der v. Winterfeld'schen Sammlung.[1]) Kiesewetter theilt Proben aus Peri's Euridice mit[2]), und gleich daneben welche aus Giulio Caccini's Composition derselben Euridice.[3]) Für unsere Geschichte bleibt die Musik der Singdramen unhörbare Sphärenmusik. Nur das in Form einer Ansprache an die Leser (A' Lettori) der Euridice-Composition des Peri vorangehende Vorwort vom Componisten selbst könnte einige Beachtung in Anspruch nehmen, wegen der Personalien, die darin vorkommen. Auch dieses Vorwort hat E. O. Lindner übersetzt mitgetheilt[4]), worauf wir verweisen. Wir entheben daraus blos ein paar Stellen, da über Veranlassung, Ursprung und Hergang, bezüglich des von Rinuccini und Peri begründeten musikalischen Drama's, was den Hauptinhalt des besagten Vorwortes bildet, bereits gesprochen worden. Unter den bedeutenden Persönlichkeiten, denen Peri seine neue Singart auseinandersetzte, nennt er die „berühmte Sängerin, Signora Vittoria Archilei, „die Euterpe unserer Zeit.“[5]) Als besonderes Glück, das seiner Euridice zu Theil ward, hebt Peri hervor: dieselbe sey von den ausgezeichnetsten Musikern seiner Zeit gesungen worden, „von denen Sign. Francesco Rosi, ein edler Aretiner, den Aminta vorstellte, Sign. Antonio Brandi den Arcetro, und Sign. Melchior Palantrolli den Plutone. Hinter der Scene wurde von Männern gespielt, die durch vor-

1) La musiche di Jacopo Peri nobil Fiorentino sopra l' Euridice del Sign. Ottavio Rinuccini Rappresentate nello sposalizio della cristianissima Maria Medici Regina di Francia e di Navarra. In Fiorenza appresso Giov. Marescotti M.D.C. Copiato (von Herrn v. Winterfeld selbst) a Firenze nella libreria Magliabecchiana l' inverno 1813—14. — 2) a. a. O. Beilage 46. S. 82 u. 98. — 3) L' Euridice composta in Musica in stile rappresentativo da Giulio Caccini detto Romano etc. Fir. appress. Georg. Marescotti 1600. — 4) a. a. O. S. 15 f. — 5) „Che si può chiamase Euterpe dell' età nostra.

nehme Abkunft und ausgezeichnete musikalische Kunst hervorragen: Sign. Jacopo Corsi spielte ein Clavicembalo, Sign. Don Garzia Montalvo eine Chitarrone, Messer Giambattista dal Violino eine grosse Lira und Messer Giov. Lappi eine grosse Laute (un liuto grosso). ... „Ich hoffe, dass der Gebrauch der durchgehenden Noten, wenn sie ohne Zagen discret und rechtzeitig gespielt und gesungen werden (da sie so vielen und so bedeutenden Männern gefallen haben), Euch nicht unangenehm seyn wird, besonders in den mehr traurigen und ernsteren Gesängen des Orpheus, des Arcetro und der Dafne, welche von Jacopo Giusti, einem guichesischen Knaben, mit vieler Anmuth dargestellt wurde. Lebet wohl!"

Wir geben das Lebewohl dem trefflichen Peri zurück, und statten gleich im Vorbeigehen eine Condolenzvisite ab, bei der auf Naxos von Teseo zurückgelassenen, in Florenz von Ottavio Rinuccini zu einem Textgedichte bearbeiteten, von Claudio Monteverde 1607 componirten, und 1608 vor dem Hof von Mantua aufgeführten

Arianna.

Claudio Monteverde wurde in der berühmten Geigen-Stadt, Cremona, 1568 geboren. Vielleicht hatte seine Wiege die Form einer Geige, wie die des Mercur, des Erfinders der Leier, die Gestalt einer Schildkröte hatte, als Vorzeichen der Chelys, der Schildkrötschaale, die Mercur mit sieben Saiten bezog und als Laute spielte.[1]) Im Contrapunkt unterrichtete ihn Marco Antonio Ingegneri, Capellmeister des Herzogs von Mantova. Aber gerade mit dem Contrapunkt soll Monteverde manches Hühnchen gerupft und ihm die Ohrfeigen vergolten haben, die er seinetwegen von dem wackern Ingegneri bekommen und sich hinters Ohr geschrieben. Vor der Arianna des Rinuccini hatte Monteverde einen Orfeo componirt[2]) irrthümlich dem Rinuccini zuge-

1) Tuque Testudo, resonare septem
Callida nervis. Hor. Od. III, 11. v. 3.

2) Kiesewetter giebt 1607 als das Compositionsjahr für den Orfeo an, und 1608 als Datum für die Arianna (a. a. O. S. 47). Fétis 1607 als das Aufführungsjahr für die Arianna; 1608 für den Orfeo, und das Druckjahr 1609.

schrieben; beide Singdramen wurden in Mantua vor dem Hofe aufgeführt. Aus dem Orfeo des Monteverde haben Burney und Hawkins in ihrer Geschichte der Musik Proben geliefert, die Kiesewetter mittheilt.[1]) Dessgleichen das Fragment aus der Arianna, welches Herr v. Winterfeld seinem „Johannes Gabrieli" beigab.[2]) Monteverde's Orfeo hält sich an die Mythe, und verliert demgemäss seine Euridice im Umsehen. Dann jammert er darüber mit steifem Halse und fordert Rath von seinem Vater Apollo. Dieser verweist ihn, wie ein Pfaff, auf den Himmel, wo er seine Euridice wieder finden werde; und girirt auch gleich, was der Pfaffe nicht thut, die Anweisung, indem er sich mit Orfeo zum Himmel aufschwingt.[3]) Ob letzterer den auf ihn von Apollo ausgestellten Wechsel honorirt, davon schweigt der Morisca-Tanz, womit Monteverde's Orfeo schliesst. Oder ist auch dieser Apollo, dessen Textvater Niemand kennt, wie der Radamanto in Rinuccini's Euridice, ein verkappter Zukunftsmusiker, der als Pseudo-Apollo falsche Wechsel auf den Himmel ausstellt, welcher voller Zukunfts-Geigen hängt? So wird es sich wohl verhalten. Denn die wirkliche Wiedervereinigung des Orfeo mit der Euridice, der Harmonik mit der Melodik, des Contrapunktes mit dem Gesang der himmlischen Heerschaaren, hat sich nicht im Himmel, am allerwenigsten im blauen Dunsthimmel der Zukunftsoper; sie hat sich einzig und allein und als innigste Vermählung und für alle Zukunft in der Mozartoper vollzogen.

Ueber das Werthverhältniss der beiden Tongedichte, des Orfeo von Monteverde, und der Euridice von Peri, steht uns kein Urtheil zu. Hierüber lassen wir das Wort einem bewährten Kenner:

„Dagegen übertrifft die musikalische Behandlung die durch Peri ein-

---

1) a. a. O. No. 47. S. 93 ff. — 2) S. 225. Bei Winterfeld. No. 48.

3) Saliam cantand' al cielo
Dove ha virtù verace
Degno premio di se diletto e pace.

So lass uns singend auf zum Himmel steigen,
Wo wahre Tugend findet Fried und Freuden.

Wie E. O. Lindner übersetzt, der das ganze Duo, das erste Opern-Duo, in singbarem Deutsch wiedergiebt (S. 34).

geführte bei Weitem. Nicht nur ist die Declamation im Ganzen leidenschaftlicher, energischer, sondern dieselbe geht auch an einzelnen Stellen in eine Art von wirklicher Cantilene über; ja in der letzten Scene singen Orpheus und Apollo einen Zwiegesang, der in seiner colorirten Ausführung bereits den Charakter eines Duetts trägt. Dadurch gab Monteverde die ersten Hindeutungen für die später eingetretene scharfe Sonderung zwischen Recitativ und Aria. Seine begleitende Bassstimme hat nicht, wie bei Peri, nur den Zweck, zu einer nothdürftigen Unterlage für den Sänger zu dienen, sondern sie nimmt in ihren Bewegungen Theil an der musikalischen Darstellung selbst; Monteverde scheut sich nicht, wenn der Sänger etwas recht Herbes ausdrücken soll, der Bassstimme dabei so starkdissonirende Töne zu geben, dass er gradezu Widerlichklingendes hören lässt. Die grosse Fülle von Instrumenten aber, die ihm zu Gebote stand: Clavicembalo, Flöten- und Rohrwerke, die verschiedenen Saiteninstrumente, Posaunen, Doppelharfe — dieses reiche Orchester benutzte er theils zu bestimmt vorgeschriebener Begleitung des Gesanges, theils gab er demselben selbstständige Zwischenspiele, theils suchte er die Klangfarbe der verschiedenen Instrumente bei einzelnen Scenen zur Charakteristik der Stimmung zu benutzen. So erklingen Rohrwerke zu der anfänglichen Weigerung des Charon, dem Orpheus den Eintritt in die Unterwelt zu gestatten. Da beginnt Orpheus mit der Begleitung eines Flötenwerks und der grossen Cither; sein recitativischer, aber sehr reich mit Coloraturen versehener Gesang wird dann durch verschiedene instrumentale Zwischenspiele unterbrochen, zu denen erst zwei Violinen, dann zwei Cornetts, dann die Doppelharfe gebraucht sind; beim letzten Verse greifen drei Violinen und der Bass schon während des Gesanges ein, und bei ihren leise gezogenen Tönen sinkt Charon in Schlaf."[1])

Fétis nennt Monteverde den „Schöpfer der neuern Tonalität." „Seine Harmonie und Tonalität sind die Grundlagen der neuern Musik geworden. In der Erfindung der Melodie ist Monteverde dem Peri, Caccini und selbst dem Emilio Cavaliere weit überlegen." Zugleich darf Monteverde auch als Schöpfer der Balletmusik gelten. Die Arien in seinem, 1608 bei der Vermählung des Herzogs Franc. von Mantua mit Margareta von Savoyen in Mantua aufgeführten Ballet „Delle Ingrate" bieten eine Fülle überraschender Formenerfindung und neuer, verschiedenartiger Rhythmen dar. Auch von diesen Arien hat Herr von Winterfeld Auszüge mitgetheilt.[2]) Fétis meint, Monteverde habe

1) Zur Tonkunst etc. S. 35. — 2) J. Gabrieli und sein Zeitalter, 3. 108 u. 109.

selbst nicht die Tragweite seiner Neuerungen gekannt. Das Einzige, was er sich zuschrieb, war die Erfindung des ausdrucksvollen, leidenschaftlichen Genre's (Concitato). Dieses Genre aber, setzt Fétis hinzu, trug zur Vernichtung der Kirchenmusik bei, indem es die dramatische einführte. Wir unseres geringen Orts erblicken in der vollkommenen Durchdringung und Verschmelzung beider Formen: der Kirchen- und Opernmusik, die Verwirklichung des Ideals, dem die Tonkunst in ihrem Entwickelungsgange entgegenrang; und erblicken die Erfüllung dieses Ideals als höchste Kunstgestalt und Tonschöpfung in Mozart's Zauberflöte.

1630 schrieb Monteverde die Oper Proserpina rapita zur Hochzeitsfeier einer Tochter des Senators Moncenigo, 1639 die Oper Adone, eine Pastorale, zuerst in Venedig aufgeführt, wo Monteverde seit 1613 Capellmeister in der Capelle von St. Marco war. Das Theater St. Mosé zu Venedig wurde 1640 mit der Wiederholung seiner Arianna (Text von Rinuccini), eröffnet. Das letzte Tonwerk, L' incoronazione di Poppea, schrieb er ein Jahr vor seinem Tode, der 1643 erfolgte.

Von Monteverde's Musik zu Rinuccini's Arianna hat sich nichts als der Klaggesang der verlassenen Arianna erhalten, wovon Kiesewetter (Nr. 48) die erste Strophe mittheilt. Ein Jahrhundert später ist dieser Monolog noch als Rinuccini's Meisterstück bewundert worden. Der Gefühlsausdruck, natürlich und hinschmelzend zugleich, schildert unübertrefflich die Verwirrung und Aufregung in Ariadne's Gemüth. Der Versfall, die Gliederung der Phrase, die Wiederkehr derselben Aeusserungen klagevoller Zärtlichkeit, sie bilden die Grundform aller ähnlichen Monodien in den folgenden Operntexten der Italiener, und dienten ihren besten Librettodichtern, den grössten, Metastasio, miteingeschlossen, als Muster und Studium. Rinuccini's vollständig erhaltener Ariadne-Text bezeichnet, rücksichtlich des dramatischen Momentes, einen namhaften Fortschritt gegen die beiden frühern, Dafne und Euridice. Während diese, als einfache Pastoralen, eine idyllisch-elegische Färbung tragen, und das Liebespathos als solches gleichförmig und conflictlos durchführen — zwischen Dafne und Apoll: widerstrebend von Seiten der Nymphe; liebeverlangend von Seiten des verfolgenden Gottes; seeleninnig zwischen Orfeo

und Euridice, und dort wie hier unverändert durch alle Stadien der scenischen Idylle — bricht in der Arianna Kampf und Zwiespalt in dem Liebesaffecte selber aus, gegen den eine mächtige Nebenbuhlerin, die Ehrenpflicht, in die Schranken tritt. Kaum angelangt mit Arianna auf der Insel, wo er gastfreundliche Aufnahme bei den Fischern findet, die den Coro vorstellen, fühlt sich Teseo von dem Widerstreit beider Affecte so bewältigt, dass er sich fragt:

Welch kampfentbranntes Wühlen
Von Lieb und Ehre muss ich
Die Brust bestürmen und zerreissen fühlen![1])

Und als Anwalt auf Seiten des Ehrgebotes, Wen erblicken wir? Die unmusikalischste, opernwidrigste dramatische Person; das organische Familienübel der italienischen Tragedia, welches, wie das Recht als ewige Krankheit von Geschlecht zu Geschlecht, sich von Tragedia zu Tragedia forterbt: den Consigliero! Und als Intriganten gegen die Liebe: die Seele des idyllischen, des lyrischen Drama's! Er schürt den Zwiespalt in Teseo's Brust bis zu solcher Stärke an; peitscht sein Gewissen mit Lorbeerzweigen so nachdrücklich; macht ihm mit Ehre, Pflicht und Vaterland die Hölle so heiss, und verlästert die Geliebte, die alles diess dem Fremdling zuliebe preisgab und jetzt in der Fischerhütte drinnen, von Liebesträumen umgaukelt, friedselig schlummert, so rücksichtslos als eine Schamvergessene, eine Treu- und Ehrlose:[2])

---

1) Teseo. Qual ne la dubbia mente
Mi fa contrasto e guerra,
E d' onor e d' amor desir ardente? (v. 237 ff.)

2) Così, mercè di femminili amori,
Oscurarsi vedrai
L' alto splendor de' tuoi guerrieri allori.
Dimmi, e come soffrir potrai giammai,
Che ne' trionfi tuoi rimiri Atene
Venirti al fianco femmina impudica?
Onde sdegnando e mormorando dica:
Dunque sara' di noi Regina e donna,
Femmina fuggitiva,
Del bel fior d' onestate, e di fè priva?

dass Teseo bei der Meldung des Boten: die Schiffe seyen zur Abfahrt bereit, ausruft:

> Da denn geschieden seyn muss,
> So segeln wir von dannen![1])

Gegensätze treten hervor, Contraste kommen zur Wirkung, schon von dem Eingangsgespräche vorangedeutet, worin Venere dem Amore das leidvolle, der Arianna bevorstehende Geschick ans Herz legt — mit Einem Worte, der Dichter wirft Dissonanzen in sein Libretto, als sollten sie die poetische Signatur der musikalischen Dissonanzen bedeuten, deren kühnste Anwendung und kunstvolle Auflösung die Haupteigenthümlichkeit von Claudio Monteverde's Compositionsstyl, dessen Charakter und Wesen, bildet, und denselben zum vorzugsweis dramatischen Tonsetzer stempelt.[2]) Dichter und Componist haben sich in der Arianna, im Unterschiede gegen das mythische Opernidyll, zur Schöpfung der ersten Oper im heroisch-dramatischen Styl solidarisch vereinigt, wozu jeder von ihnen, der Eigenthümlichkeit seiner Kunst gemäss, seinen Antheil in dem Conflict-Fermente, in der Intrigue innerhalb der Affecte selbst, in dem Ferment der Dissonanz, beisteuerte.

Dieser Widerstreit des dramatischen und lyrischen Pathos bricht namentlich in dem Gegensatze der dramatischen Situation zu den reinidyllischen Naturliedern der Chöre hervor, welche, vor Ankunft des Teseo, in einem schönen, den ausgestirnten Nachthimmel preisenden Gesange erschallen, und dann die Peripetie und Katastrophe mit einer hymnodischen Begrüssung des Morgens und seiner Herrlichkeit einleiten:

> Schon fasst die Schleiersäume
> Mit allen Sternenflammen
> Die braune Nacht zusammen
> Zum Tanz durch andre Himmelsräume.
> Nach Licht und Thau und Honigseime

---

1) Poiche convien partire,
Moviam, partiam omai.

2) Monteverde cerca più le dissonanze, als Peri und Caccini nämlich, sagt Giamb. Doni (a. a. O. II. p. 128).

Hält Kelch und Blüthenschale
Jed Blümlein hin dem Sonnenstrahle,
Den über Berg und Thale
Vom Demantwagen nieder
Durch Lerchenjubellieder
Der Lichtgott giesst aus goldenem Pokale.[1])

Doch die arme Arianna! Wie fuhr denn sie nun ums Morgenroth empor aus holden Träumen? O Tag des Leids! Sie tastet umher auf dem Lager nach dem Herzgeliebten „bald mit der einen, bald mit der andern Hand.“[2]) Vergebens! Ihre Wirthin, Dorilla, bemüht sich ihr angsterfülltes Herz mit Hoffnungen und Trosteszuspruch zu beruhigen. „Doch warum“ — fragt Arianna:

Warum bei nächt'ger Weile
Entfloh er heimlich stumm,
Mich lassend, und warum
Kehrt er nicht her in Eile?[3])

Da aber der Fischerchor von keinem Zeichen der Abfahrt zu berichten weiss, schöpft Arianna wieder Trost und Hoffnung:

---

1) Gia, raccolto il fosco velo,
Con le stelle, e con la luna
Se ne va la notte bruna
A donzar per altro cielo;
Ogni fior dal nativ stelo
Chiede sol, chiede rugiada;
Movi omai per l' alta strada
Su bel carro di diamante etc.

Mag ein Uebersetzungsvirtuos die letzten Verse wortgetreuer übertragen und dem entgleisten, vom Himmelsbogen niederrollenden Sonnenwagenrade des Reimes in die Speichen greifen, um es in seine Axe wieder einzurenken. Wir lassen das Rad laufen.

2) — Ma in vano
Ben cento volte e cento
Mossi a cercarlo or l' una, or l' altra mano.

3) Ma perch' a l' aer cieco
Muto da me s' invola
Perchè mi lascia sola?
Perchè non fa ritorno?

O freundlich süsses Hoffen,
Du Labsal, Schmeichellüftchen du der Herzen,
Das sanft in Ruhe fächelt meine Schmerzen,
Wie gern erschliesst sich, deinem Troste offen,
Der Busen, leidgetroffen![1])

Dorilla begleitet sie zum Hafen; der Fischerchor mit seinen Segenswünschen. Letzterer, in zwei Chöre getheilt, tauscht nun Bedenken und Zweifel wegen Arianna's Schicksal in langen Wechselreden; der zweite Coro mit Berufung auf Arianna's Klage über das nächtliche Entweichen des Gatten:

Doch giebt's ein Herz so schnöde,
Und liess ein Weib zurück von solcher Schöne
Auf diesem Eiland, wüst und rauh und öde?

Zweiter Fischerchor.

Nicht rührt der Schönheit Thräne,
Nicht regt zum Mitleid selbst der Liebe Zähre
Ein Herz, erglüht von ruhmbegier'ger Ehre.[2])

Vereinigt preisen beide Chöre ihr Loos, das sie bei ihren Netzen und Reusen frei erhält von solchen der Liebe feindseligen Trieben. Da langt ein Bote an mit der Trauerkunde: Ein Mägdlein, lieblicher als je eine thauige Morgenröthe emporgestiegen, weine verlassen, preisgegeben und verrathen, ob der gebrochenen Treue eines entflohenen Geliebten, und mische in ihre heissen Seufzer so holde Klagen, dass die Winde mitleidsvoll ihren Lauf hemmen, und die Wellen den treulosen Verräther zurückfluthen

---

1) Dolcissima speranza,
Speranza esca de' cori, aura d' amore,
Che si suave mi lusughi il core,
Deh, come volontier ti dà ricetto
Quest' affannato petto!

2) Coro primo di Peccatori.

Ma qual cor così crudo
Abbandonar potria tanta bellezza
In questo scoglio si deserto e nudo?

Coro secondo.

Beltà là non s' apprezza,
Pietà non punge, e non trionfa Amore,
Ov' arde i cori ambizioso onore. (v. 461 ff.)

müssten ans Gestade wider seinen Willen. Hierauf schildert er, wie er auf einem Felsen, nach Fischen angelnd, stand, und die Schiffe hinsegeln sah in Bogenschussferne, und ein Mägdlein athemlos daherwanken über den steinigen Grund mit zarten Füssen. Niemals, schwört er, niemals erschien eine so klägliche Schau vor menschlichen Blicken:

Ein Spiel der Winde war
Das aufgelöste Haar:
Die thränenvollen Augensterne
Sie hingen reglos an der Ferne:
Die Arme sah ich sehnsuchtsvoll sich breiten
Hin über Meeres Weiten,
Als wollten sie die flücht'gen Schiff' umfassen
Und nimmermehr sie lassen.
Doch, taub der Klage, zogen
Die Schiffe, windbeflügelt, durch die Wogen.[1])

Und als das Mägdlein bis an den Saum des Ufers gelangt war, wo die Welle den Sand bespült, rief sie mit durchdringenden Schmerzenslauten: Kehr um, Ungetreuer! Und zur Meereswelle sich wendend: Warum, Grausame, hemmst du meine Schritte? So magst du todt mich denn, zerschellt mich schauen an derselben Stelle, wo der Grausame mich verlassen! Schon hatte sie die Stelle erreicht und schon hinab ins Meer sich gestürzt, als eine Schaar Fischer herbeigeeilt kam, und sie aus den Wellen zog. Coro bezeigt das innigste Mitleid mit der unglücklichen „Königstochter", und dankt wieder den Göttern, dass sie ihn in seiner dürftigen Genügsamkeit vor solchem Geschicke bewahrt. Bote sieht die Erbarmenswerthe daherwanken, die jeden Zuspruch, jede Hülfe zurückweist:

---

1) Gioco del vento sparse
Le chiome a tergo avea,
E i lagrimosi lumi
Fessi, correndo pur, nel mar tenea,
E le palme tendea,
Quasi arrestar, quasi abbracciar volesse
I fuggitivi legni,
Che sordi al suo lamento
A par col vento se ne gian per l' onda. (v. 565 ff.)

O lasst mich, lasst mich sterben,
O lasset, lasst mich sterben.
Wie wollt ihr trösten mich, die Hoffnungslose,
In meinem bittern Loose,
In meiner Pein, der herben?
O lasst mich, lasst mich sterben.

Coro. Unrührbar, unbeweglich
Durch Zuspruch bleibt ein Herze,
Dess Gram und Leid unsäglich.

Arianna. O Theseus, Theseus mein,
Ja mein! denn mir gehörst du, mir, obschon
So grausam mir entflohn.
Kehr wieder, Theseus mein!
O kehre, ich beschwöre
Bei meiner Qual dich, meiner Pein,
Bei meinem Leidgeschick!
Und du, o Gott, erhöre,
Erhör' mein ächzend Weh, Zeus!
Und gieb mir meinen Theseus,
O gieb ihn mir zurück,
Mein einzig Lebensglück.
Für den ich Vaterland
Heimath und Reich verlassen;
Für den in diesem Land
Ich auch mein nackt Gebein,
Ein Raub der wilden Thiere, werde lassen.
O Theseus, Theseus mein,
O sähst du meine Pein,
Und wüsstest, wüsstest du,
Wie sonder Rast und Ruh,
Sich Ariadne, die so heiss dich liebt,
Wie sie um dich sich grämt, betrübt:
Du neigtest dich in Lieb' ihr wieder zu,
Und würdest dich der Armen
Vielleicht erbarmen,
Und lenktest um die Schiffe
Zurück an diese Riffe.
Doch hin ziehst du mit günst'gen Winden
Dieweil ich hier verlassen weine,
Verlassen und alleine.
Dir wird Athene Siegeskränze winden,
Indess mit meinen bleichenden Gebeinen
Die Welle spielt in diesem Ufersande.
Dich werden an ihr Herz die Eltern pressen,
Um mich kein Vater, keine Mutter weinen,

Wenn fern vom Vaterlande,
Ich modre hier, vergessen
Und unbetrauert von den Meinen.[1])

Die unglückliche Ariadne verliert sich immer tiefer in das Labyrinth ihrer Verzweiflungsklage, woraus ihr keine anderer Ariadneknäuel hilft, als der von Gott Bakchos selbst aufgelöste Knoten der Verwickelung. Dorilla vernimmt zuerst Hörner-

---

1) Arianna.
Lasciatemi morire,
Lasciatemi morire:
E che volete voi che mi conforte
In cosi dura sorte,
In cosi gran martire?
Lasciatemi morire.
Coro. In van lingua mortale,
In van porge conforto
Dove infinito è il male.
Arianna. O Teseo, o Teseo mio,
Sì che mio ti vo' dir', che mio pur sei,
Benchè t' involi, ahi crudo! agli occhi miei.
Volgiti, Teseo mio,
Volgiti, Teseo, oh Dio!
Volgiti indietro e rimira colei
Che lasciato ha per te la patria e il regno,
E in queste arene ancora,
Cibo di fere dispietate e crude,
Lascerà l' ossa ignude.
O Teseo, o Teseo mio,
Se tu sapessi, oh Dio!
Se tu sapessi, oimè! come s' affanna
La povera Arianna,
Forse, forse pentito
Rivolgeresti amor la prora al lito:
Ma con l' aure serene
Tu te ne voi felice, et io qui piango;
A te preparo Atene
Liete pompe superbe, et io rimango
Cibo di fere in solitarie arene;
Te l' uno e l' altro tuo vecchio parente
Stringerà lieto, et io
Più non vedrovi, o madre, o padre mio.
(v. 640—666).

schall, Cymbelnklang und das Getöse der Handpauken, die Rückkehr, wie sie freudig ruft, die Rückkehr des Teseo verkündend. Arianna zittert, die Hoffnung möchte sie täuschen. Nein, nein — Tod sey ihr letzter Trost. Dorilla eilt mit der Widerstrebenden zum Hafen, woher die Jubelklänge tönen. Coro preist die Wunderstärke des Amore, und ruft ihn auf zu einem neuen Triumphe, den er durch die Rückkehr des Teseo erränge. Teseo — ei doch! Einen höheren Triumph, eine herrlichere Siegesfeier hat Gott Amor sich bereitet. „Der nackte Knabe, der blinde Schütze" [1]), führt einen Gott heran, einen Gott Befreier, Bakchos Eleuthereus, den der zweite Bote anmeldet; Bacco der aus Indien heranzieht, der Löser alles Grames, der Freudenspender, um auch der kretensischen Königstochter das trauervolle Herz zu lichten und zu beseligen. Wie sein Augenfeuer Trost in Arianna's Seele giesst, nachdem sie dem Gott ihr Leid, ihr Missgeschick, geklagt und welchem Königsgeschlechte sie entsprossen: also entzündeten ihre Thränen ein noch süsseres Feuer in des Gottes Busen. Der Liebesgott und der Weingott sind sie nicht Seelenzwillinge?

„Kaum, dass ich Bacchus, den Lustigen, habe,
Kommt auch schon Amor, der lächelnde Knabe."

Liebe ist ein himmlischer Freudenrausch, wie der Wein irdisches Leid vergessen macht, und Liebesleid in Liebeslust wandelt. Freude ist das beseligend Höchste, das Göttliche, in beiderlei Gestalt, als Liebeswonne, und perlend im Rebensaft. Die Schaumgeborne taucht am schönsten aus dem Nectarschaum empor, von dem der Weinkelch überfliesst. Der zweite Bote kann nicht genug erzählen, wie Meereswoge, Meeresufer, Erde und Himmel in dem Augenblicke aufleuchteten, als Bacco die Thränen der Arianna trocknete; wie Meer und Land und Himmel erglänzten und erglühten, als Amore in den Lüften erschien und die Herzen zur Freude und Glückseligkeit aufrief:

Entbrennt ihr schönen Knaben
In meines süssen Feuers heller Wonne,
Worin auch leuchten Sterne, Mond und Sonne.

---

1) Oh virtute
D' un ignudo fanciul, d' un cieco Arciero!

Der himmlisch-hehren Freude
Lustblitzendes Geschmeide
Ich schütt' es aus für euch; ihr dürft nur wählen,
Und liess erklingen dann
Das Flügelpaar, das holde,
Wonach die Luft sogleich begann
Zu glänzen auch von Licht und Golde.[1])

Coro jauchzt der Arianna zu:

Es musste dich ein Mensch verschmähen,
Damit ein Gott dich konnt' erhöhen.[2])

Arianna lässt sich den Tausch schon gefallen und meint:

Beglückten Herzens grösster
Gewinn ist, naht sich ihm ein Gott als Tröster.[3])

Nun krönt der Schluss die Gotterwählte mit einer dreifachen Glorie: Meer und Himmel und Erde vereinigen sich zu ihrer Verherrlichung: Das Meer, dem seine schönste Perle, die Göttin der Liebe (Venere), entsteigt, und den Bund segnet, die Vermählung des zur höchsten Liebesseligkeit durch den Gott der Freude verklärten, vergötterten Liebegrams. Der sich öffnende Himmel spendet ihr seine Glorie, denn von ihm hernieder spricht der Vater der Götter, Giove, den Segen über das Paar:

Nach Seufzerqual und Thränen
Ruht aus, ihr Knaben, ihr Freudeschönen.
Hoch über Wandelsphären,
Hoch über Sternen, Sonnen,

1) Ardete anime belle
Entr' il bel foco mio, beate ardete:
Il vostro bel desio vien da le stelle.
De l' alte gioie mie
Ecco tutto per voi verso il tesoro.
Indi, per l' alto ciel battendo i vanni,
Le nubi colorì di luce e d' oro. v. 595 ff.

2) Perchè un Dio ti raccolga, un uom ti sprezza.

3) Fuor' ogn' uman desio
Beato è il cor che ha per conforto un Dio.

Will meiner höchsten Wonnen
Glückseligste ich euch gewähren.[1]

Die Erde endlich umgiebt Ariadne mit ihrer Glorie durch den reinsten, durchleuchtend geistigsten Offenbarer ihrer edelsten Gabe, ihres Herzbluts gleichsam, des kostbaren Traubenblutes: durch den Gott des Rebensaftes selber, den Erfreuer der Menschenherzen und Befeuerer des Menschengeistes: durch Gott Bacco selber, der, wie Mahadō, die Geliebte mit feurigen Armen emporhebt zum Sitze der Seligen:

Dort unter Himmlischen, im Strahlenglanze.
Thronst du, geschmückt mit hellstem Sternenkranze.[2]

---

1) Dopo sospiri e pianti
Riposate felici, o ben nat' alme.
Sovra le sfere erranti,
Sovra le stelle e 'l sole
Seggio v' attende, o mia diletta Prole.

2) Ivi, tra sommi Dei de l'atto coro,
Le più lucide stelle
Faron del tuo bel crin ghirlando d' oro.

— „Der verlassenen, klagenden Jungfrau
Bot Umarmungen Liber und Schutz, und damit sie auf ewig
Glorreich strahl' im Gestirn, entnahm er der Stirne die Krone,
Die er gen Himmel versandte. Sie schwebt durch die lautere Luft auf,
Und im Schrecken verwandeln sich stracks die Juwelen zu Funken,
Bleiben in Kronengestalt und nehmen den Ort in der Mitte
Zwischen dem Knieenden ein und dem schlangenbewahrenden Sternbild."

— Desertae, et multa querenti,
Amplexus et opem Liber tulit, utque perenni
Sidere clara foret, sumtam de fronte coronam
Immisit coelo; tenues volat illa per auras;
Dumque volat, gemmae subitos vertuntur in ignes;
Consistuntque loco, specie remanente coronae.
Qui medius nixique genu est, anguemque tenentis.

Ovid. Metam. VIII. 176 ff.

Die Kreter nannten die Ariadne, „Aridela" (Ἀριδήλαν), die „Weithinleuchtende." Jene „Krone der Ariadne" deutete auf den Kreislauf des Auf- und Untergangs und war ein Symbol der Unsterblichkeit. Vom Kosmischen, Astraltheologischen, vom naturreligiösen Gehalt der griechischen Mythen sieht selbstverständlich die Renaissance-Dramatik ab. Ihre Symbolik geht in die Hofmysterien des reinmenschlichen Plantirens einer Schö-

Was unsere Geschichte gelegentlich über Theatergebäude, Sceneneinrichtung, über die Schaubühne des italienischen Drama's im 16. Jahrh., mitgetheilt hat, müsste selbst dann hinreichen, wenn wir eine Geschichte des Theaters, und nicht eine Geschichte des Drama's, schrieben. Das Bestreben, auch die äussere Beschaffenheit dieser Schaubühne dem Theater der Alten so nahe wie möglich zu bringen, überhebt uns jeder weitern Beschreibung derselben. Die von den Technikern des italienischen Theaters jener Zeitepoche beabsichtigte Uebereinstimmung mit dem antiken Schauspielwesen erstreckte sich bis auf den gleichfalls schon berührten Umstand, dass wie bei den Griechen[1]), so auch in Italien die grössten Kunstmeister der Architektur und Malerei sich die Herrichung und Ausstattung der Bühne zur Aufgabe stellten. Baldassare Peruzzi[2]) war der Erste, der die Malerei zur Bühnenausschmückung, zu Decorationen, anwandte. Peruzzi malte die Decorationen zu den vor Leo X. in Rom gespielten Komödien. Peruzzi's für die Calandra des Cardinals Bibbiena gelieferte Scenenmalerei wurde als das unübertroffene Vorbild in dieser Kunst betrachtet und bewundert. Milizia hielt ihn in der Perspective für unnachahmlich.[3]) Zum Aminta des Tasso malte Bernardo Buontalenti[4]) die Decoration. Als der Aminta 1573 vor dem florentiner Hofe aufgeführt wurde, reiste Tasso heimlich nach Florenz, blos der Decoration des Buontalenti wegen. Der Dichter war davon so bezaubert, dass er den Maler aufsuchte, ihn umarmte, und sogleich wieder abreiste.[5]) Von dem weltberühmten Teatro Olimpico zu Vicenza, dem Werke des grossen Andrea Palladio[6]), dessen Meisterstück der Palast des Dichters Trissino in Vicenza, geschah schon Erwähnung.[7]) Der Beendiger des von Palladio unausgeführt gebliebenen Teatro Olimpico, der

nen auf, die sich dafür mit Gott Bacchus tröstet: „Nachbarin, euer Fläschchen!"

1) S. Gesch. d. Dram. I. S. 149. — 2) Geb. zu Accajano im Sienesischen 1471, † 1536. — 3) Memorie degli architetti. Vgl. Lanzi, Stor. pittorica t. I. p. 341. Die französ. Ausg. v. Hist. de la Peint. en Ital. I. p. 485. — 4) Geb. Flor. 1536, † 1608. — 5) Baldinucci, De' professori del disegno. Part. II. p. 36. — 6) Geb. Vicenza 1518, † 1580 zu Venedig. — 7) Eine Zeichnung von diesem Theater findet sich bei Riccoboni, Hist. du Th. I. p. 116.

hochgepriesene Architekt Scamozzi[1]), erbaute ein kleines Theater nach antikem Modell in Sabbionetta (bei Mantua), welches noch erhalten dasteht. In Venedig führten Sansovino und Palladio mehrere Theatergebäude im Style der Griechen und Römer auf, die sämmtlich verschwunden sind, da sie aus Holz gebaut waren. In diesen Theatern spielten die Gesellschaften der Sempiterni, der Accesi und die der Calza. In dem von Palladio im venezianischen Stadtviertel, 'La Carità', erbauten Theater wurde die Tragedia Antigono[2]) des Grafen Monte Vicentino aufgeführt. Für uns ist diese Tragedia auch von Holz und mit dem hölzernen Theatergebäude zugleich verschwunden. 1579 wurde ein ähnliches Theater in der Vaterstadt des famosen Luigi Groto, des Blinden von Adria, errichtet, für dessen Einweihung er seine Commedia Emilia[3]) dichtete, eine Nachahmung von Plautus' Epidicus, welche als solche, für unseren Gebrauch, gleichfalls aus dem Holze der verbrannten Theater geschnitzt ist. Ueber das von Herzog Alfonso I. für Ariosto zu Ferrrara erbaute Theater ist seines Ortes berichtet worden.

Eine Liste von Tragödien in Prosa rollt Quadrio[4]) auf, so lang, wie Leporello's Silhouetten-Streifen voll Mädchen- und Frauenköpfen, die D. Juan verrückt gemacht hat. Als Vertheidiger der Tragedia in Prosa traten in die Schranken: der Venezianer Agostino Michele in einer ausführlichen Abhandlung.[5]) Alessandro Piccolomini[6]) und Paolo Beni.[7]) Als Gegner: Minturno, Riccoboni, Vettori u. A., die sich zu der Poetik der Franzosen bekannten.

---

1) Geb. Vicenza 1552, † 1616. — 2) Gedr. Venez. 1565. — 3) Gespielt 1. März 1579, und in demselben Jahre gedruckt: Venet. presso Franc. Ziletti 1579. — 4) a. a. O. III. p. 112—118. Beispielshalber führen wir an: La Rappresent. della Nascita, Vita, e Morte d. S. Giov. Battista von Giamb. Benci († 1542). Gedr. Ven. 1672. — Il Trionfo della Verginità, Operina nella quale brevemente si tratta dell' Eccellenza dello stato Virginale fatta per la Virgine della Compagnia di S. Orsola dal Rev. P. Hieronimo d' Arabia. Milan. 1585. 8. Zu den mit Versen gemischten Tragödien in Prosa gehört: La Tamar, azione tragica di Giamb. di Velo. Vic. 1586. Ferner: La falsa Riputazione della Fortuna, Favola morale recitata dagli Accademici Genevosi del Seminario Patriarcale di Venezia, Ven. 1596. — 5) Trattato etc. gedr. 1592. — 6) Sopra la Poet. d' Aristot. P. VII. — 7) Sopra la Poet. d' Aristot. P. IX.

Charakterzug der Kunst und Poesie
im 17. Jahrhundert.

Als Apollo seine, beim Eintritt in den Tempel von Eleusis, an eine Säule gelehnte Leier wieder aufnahm, hatte dieselbe durch die Berührung dem ganzen Gebäude den Geist der Musik mitgetheilt; so dass jeder Stein des Tempels, beim leisesten Anschlag, aufs lieblichste erklang. Aehnlich, könnte man glauben, tönte an der Schwelle des 17. Jahrh. die Leier des florentinischen Orpheus den Geist des musikalischen Drama's in das ganze Jahrhundert; in alle Gestaltungen der italienischen Poesie; vielleicht in alle Gestaltungen der italienischen Kunst überhaupt; ja des italienischen Volks- und Staatslebens selber, von welchen aus die musikalische, richtiger die opernhafte Stimmung und Wirkung sich auf die gesammte Culturwelt Europa's und den Geist der Zeiten, weit über das Jahrhundert hinaus, fortpflanzte, mit der Klangfarbe gleichsam von Peri-Rinuccini's musikalischem Drama das Zeitalter durchtönend und durchdringend. Berief nicht jener Geist des Gesanges, noch im nächsten Jahrhundert, Castraten, wie Farinelli, zu Staatsministern? War das bewunderte Musterbild der Könige, Louis XIV., nicht das Ideal eines Opern-Königshelden, eines Bravourarienkönigs, in der ganzen Majestät und Grösse prunkhaft theatralischer Ostentation?

Dennoch lag ein tieferer, ein weltgeschichtlicher Culturdrang in dieser, wenn man den Ausdruck gestatten will, Veroperung der folgenden Zeiten. Der überwiegende Lyrismus, den selbst die formell-classische Tragödie der Franzosen in dem undramatischen Alexandriner mit seinen Reimschellen an den Versfüssen kundgiebt, bezeichnet ein Entwickelungsmoment auf dem geschichtlichen Völkergange; eine Fortschrittsbewegung nach den letzten Zielen der Menschengemeinschaft hin: nach der Verwirklichung der socialen Harmonieen: nach der geschichtlichen Darstellung eines Völkerlebens als vollkommenen Einklangs von Einheit und Freiheit. Dieser Verwirklichungsgedanke ist darum nicht weniger die logische Grundkategorie gleichsam aller geschichtlichen Bewegung, deren Signatur die Jahrhunderte und Völkerepochen zur

Schau tragen, weil sich derselbe nicht als leitender Gedanke durch die Geschichtsschreibung hindurchzieht; oder weil selbst die grossen Geschichtsschreiber, die begeisterten Seher der Geschichtsforschung, meist nur instinctive Ahnungen jenes an dem weltgeschichtlichen Völkerdrama arbeitenden Zweckgedankens in ihrer Geschichtsbehandlung empfinden lassen; in ihrer geschichtlichen Stimmung, ihrer subjectiven Sympathie mit jenem weltgeschichtlich zu realisirenden Harmonieenideale der Menschheit; nur in der lyrischen Geistes- und Gemüthsverfassung, mit einem Worte, empfinden lassen, wie sie z. B. die Geschichtschreibung des Tacitus kennzeichnet, dieses Scipio, als Historiker, auf den Trümmern der römischen Freiheit. Trümmer, unter welchen auch die vom eisernsten Despotismus beherrschte Staatseinheit als wüster Schutthaufen daliegt. Das Vorwalten des Lyrischen in der Poesie betrachtet Goethe als ein Symptom ihres beginnenden Verfalls. Es möchte aber nur den Reflex eines Umwandelungsbedürfnisses der Zeitepoche selber bedeuten, im dunklen Drange nach einer neuen, höheren Gestaltung des Lebens und Annäherung an jenes Endziel der Menschengeschichte, jene Einheit von Staatsmacht und Freiheit. Denn das Lyrische, das poetisch begeisterte Selbstgefühl, entspricht ja eben dem Selbstständigkeits-, dem Freiheitsgefühle; einem Freiheitsgefühle aber, das in die Seele jedes Einzelnen, mithin in die Seele Aller, das gleiche Freiheitsrecht hineinfühlt; das folglich wieder nur aus dem begeisterten Selbstgefühl heraus die allgemeine Freiheit, die all-einige Freiheit, die Einheit um der Freiheit willen, fordert und verkündet, mit dem Aufruf: „Seyd umschlungen Millionen!" Auf ein Höheres weist auch das göttliche Grundgebot nicht hin: „Liebe deinen Nächsten wie dich selbst." Eine tiefere Lösung und Versöhnung erstrebt auch die Tragödie nicht, die im letzten Grunde nur den Bruch jenes allumfassenden Gebotes von der Nächstenliebe sühnt; den aus Selbstüberhebung verschuldeten Bruch; verschuldet aus selbstmörderischer Verblendung, die mit der Nächstenliebe zugleich auch die wahrhaftige, die reine Selbstliebe zerstört. Und sühnt ihn, mittelst welcher Leidgefühle? Mittelst jener beiden lyrisch-mächtigsten Läutergefühle, recht eigentlichen Liebesaffecte, jener vielerörterten, wesentlich socialen Grundsympathieen einer gottgeweihten Menschengemeinschaft: mittelst Furcht und Mitleid. Denn auch

die Furcht vor dem Ungöttlichen, Gottfeindlichen, die Liebesharmonieen Zerstörenden, entspringt aus Liebe, aus ehrfurchtsvoller Liebe zu Gott, dem Inbegriff aller Harmonieen.

Durchweg zeigt sich das Lyrische, das musikalische Element, in seiner reinen Form, als das läuternde Freiheitsmoment, das fortbildende Umschwungsmoment in der Menschengeschichte. Es bricht daher auch in Wendepunkten der Jahrhunderte immer wieder mit erneuter, frischer Kraft hervor: wie die Lerche, die befiederte Dithyrambe, dem Anbruche des Tages lobjauchzt, verzückungstrunken emporjubelnd in den Aether, um ihre Hallelujahs mit denen der himmlischen Schaaren zu vermischen. Gab der Engelgruss, gab das Ave Maria, nicht den himmlischen Ton an zu einer weltverjüngenden Lyrik? War das Kirchenlied nicht die Morgenlerche der Reformation? Und wenn Menschliches sich Göttlichem anschliessen darf: stimmte Klopstock's Ode die mit Strängen aus Zopfhaaren besaitete Leier nicht zuerst wieder auf die Klangart einer poetisch-hehren, begeisterten Lyrik, die, von Ossianischen Hauchen durchweht, den Dichter des Werther, unseren grössten Lyriker, beseelte, der sich selbst den „Befreier“ nannte? Die Verinnerlichung des Geistes, die Untertauchung in die Ursprungsquelle des lautern Christenthums, dieser Verjüngungsdrang des Glaubens, war nicht auch er ein lyrisch gottbegeistertes Ringen nach Befreiung des Gewissens, nach Selbstforschung und Selbstergründung der Glaubensquellen, der heiligen Urkunden? War nicht auch er ein psalmenähnlicher Aufschwung des christlichen Gemüthes; ein Seelenlechzen nach der reinen Jesulehre, dem Born alles Heiles, dem göttlichen Born, woraus alle, die ganze Menschheit umfassende Liebe und Freiheit quillt? Ein lobsingender Gottesanruf um Erlösung aus der Knechtschaft der Gewissensbedrängniss, um Glaubensläuterung; eine Wiedergeburt im Geiste Jesu, eine wahrhaftige von innen heraus vollbrachte Reformation? Und ihr feindseligster Bekämpfer, den sie hervorrief: der Jesuitismus, in welchem sich die umgekehrte Reformation: der ketzereifrige, auf vollkommene Wiederherstellung einer weltlich-geistlichen Oberhoheit und Allbeherrschung abzielende Restaurationsfanatismus verkörperte — athmete dieser Fanatismus nicht ursprünglich den schwärmerisch mystischen Geist religiöser Verzückung, ekstatischer Jesuliebe, blindgläubiger Unterwerfung unter

die süsse Geistesknechtschaft kirchlicher Alleinherrschaft, gewaltthätigen Glaubenszwanges? Glühte nicht auch er von allen Aspirationen eines verfolgungssüchtigen Enthusiasmus, verwandter dem Blutgeiste des Baal- und Molochdienstes, als dem Heilzwecke, dem Liebesdogma, wofür Jesu Blut geflossen. Was sog Don Iñigo Loyola aus seiner Lieblingslectüre, dem Amadis, dem Leben der Heiligen, als den phantastischen Lyrismus einer wahnvollen Glaubensverzückung, schwelgend in der Seligkeit eines unbedingten, bis zur orientalischen Lebens- und Geistesstarre willenlosen Gehorsams, im schreiendsten Widerspruche mit dem Lehrbegriffe Christi? Was errangen Don Iñigo's von Don Quijote nachgeahmte Bussübungen auf dem Berge Monserrat, als die fixe Idee des Dulcinea-Cultus einer alleinseligmachenden Autorität, in deren Mutterschooss die ganze Menschheit zurückkriechen müsse über brennnende Scheiterhaufen? Ja die Wissenschaft selbst, die aus diesen am Höllenfeuer angezündeten Holzstössen in der zweiten Hälfte des 16. und in der ersten des 17. Jahrh. sich emporschwang, neugeboren, wie der Vogel Phönix aus seinem freiwilligen Autodafé, strebte sie nicht, gleich diesem Wundervogel, himmelanlechzend und harmonieentrunken den Sternen zu: dem Schwan und der Leier und ihren himmlischen Liedern und Klängen? Rauschten die grossen Adler der Wissenschaft, der Philosophie und Naturforschung, die Giordano Bruno, Vanini, Campanella, Galilei, nicht aus jenen Scheiterhaufen, jenen Feuer-, Folter- oder Kerker-Gruben — rauschten sie nicht empor, herrlicher und erhabener, als die Adler, die dem Feuergerüste eines kaiserlichen Rogus sich entschwangen? Nicht ätherhoch empor, als eben so viele Pindar-Adler der Wissenschaft, den kühnen Forscherblick der Sonne zugewandt und mit den Schwingen den Sternenhimmel fachend zum schönsten Lichte, dem hellstrahlenden Gottesglanze der Erkenntniss und Erleuchtung?

Beiden Richtungen, der aufwärts- und abwärtsstrebenden entsprechend, giebt es eine Lyrik des Sphärengesanges und Gottanjauchzender Engellieder, und eine Lyrik des himmelentstürzten Morgensterns, des Lucifer, der die Scheiterhaufen anzündet, worin die Huss ihre Psalmen singen; giebt es eine Lyrik aufsteigender und sinkender Culturen. Ein Symptom der letztern ist die Lyrik des Sinnenkitzels, worauf auch die Vermischung und Fälschung

der Style und Kunstformen abzielt; die malerischen Motive z. B. in der Plastik, die allegorischen Darstellungen in der bildenden Kunst; das schwelgerische Schildern in der Poesie, gleichviel ob sie Naturformen oder Gefühlszustände male, als Ersatz für innere, seelenvolle Gestaltung. Als ein solches Zersetzungsmoment wirkte die malerische Lyrik im 17. Jahrh. und erreichte im Rococcostyl des 18. den Gipfel einer verschwimmenden, mit wesenlosen Schnörkelformen spielenden Wolkendichtung.

In Bezug auf das Befreiungsmoment im musikalisch-lyrischen, kommt es daher wesentlich auf die Ausdrucksform an, auf die Offenbarungsweise des Melodisch-Harmonischen in der als Kunstwerk die kosmischen und geschichtlichen Harmonieen darstellenden Geistesschöpfung. Ob nämlich diese den All-Einheits- und All-Freiheitsgedanken, die Sphärenharmonie gleichsam der sittlichen Welt, durch das Medium des unmittelbaren Gefühlsausdrucks, des tönenden Affectes, in Form der Musik eben, durchführt und seelenläuternd zur Empfindung bringt. Oder ob jene innere Musik der socialen Harmonieen als rein geistige Wirkung, wie sie aus Natur und Geschichte sich offenbart: ein Geist dem andern Geist — ob diese innere Musik als gestaltenhafter Gedankenprocess zum Bewusstseyn kommt. Je nach diesen beiden Offenbarungsweisen hat das Dramatisch-Lyrische, das uns zunächst obliegt, sich darzustellen. Im musikalischen Drama rein sich lösend in seelenläuternden Affect und Empfindungsausdruck; im gesprochenen Drama eben so vollkommen aufgehend in seelenläuternd gedankenhafte Gestaltung. Das gesungene Wort muss immerdar wirken als lautere Empfindung; der gesprochene Empfindungsausdruck als seelenerregender Gedanke. Das Musikalisch-Lyrische ruft, als primitive Empfindung, Anschauungen hervor, indem es die Seele in tönende Mitschwingung versetzt. Das Lyrische im gesprochenen Empfindungsausdruck wirkt zunächst auf die Vorstellung, auf die Gestalten erzeugende Phantasie, auf den innern Schausinn, und von diesem aus auf die Empfindung. Geist, Gedanke, Anschauungstiefe, ist daher das Primäre in der Poesie, und selbst ihr höchstes Pathos, ihre stürmischste Leidenschaft, gedankendurchglüht. Die Seele der Musik dagegen ist Affect und Empfindung. Wort und Rede hat für sie nicht mehr Bedeutung, als Brennreiser für das Feuer, das sie verzehrt. Die

Fälschung und Vermischung beider Ausdrucksformen durch eine vorwaltend musikalische Lyrik im Schauspiel, und durch poetische Verzierung in den Operntexten ist der fast durchgängige Charakter des italienischen Drama's im 17. Jahrh. Dahingegen zeichnet sich die Tragödie namentlich durch eine grössere Concentration und Harmonie in Bau und Scenengliederung vor den meisten Tragödien der Cinquecentisten aus, worin die Lyrik des Chors die Stimme in der Wüste. Merkwürdig genug nimmt die Bedeutung der Chöre in der italienischen von lyrischen Stimmungen erfüllten Tragödie des 17. Jahrh. ab, wie infolge einer Uebertragung ihres lyrischen Mandats auf den Dialog.

Hat doch das sogenannte „Dramma" — der Gattungsname für das italienische Operntextgedicht im 17. u. 18. Jahrh. — hat doch selbst das Dramma den Coro zur Disposition gestellt. Und auf der Höhe des Gegensatzes, bei vollständiger, durch Alfieri bewirkter Scheidung des Schauspiels von der Oper, wird uns eine Zerreissung der Einheit, die zwischen dem lyrischen Elemente, das in der Oper dem subjectiven Gefühlsausdruck, dem individuell-Ariosen, entspricht, und zwischen dem Harmonischen, dem vielstimmigen Factor, dem Vertreter des Allgemeinen, kunstgeboten besteht, überraschen; eine gewaltsame Zerreissung, infolge welcher Alfieri's Tragödie sich als der einseitige, mithin abstracte Ausdruck des harmonischen Grundtheils des Drama's, der straffen Concentration, der Allgemeinheit, der Kategorie der Einheit, darstellen wird; während die Oper das Subjective, das Ariose, die Arie, zu herrschender Geltung bringt, und darüber die innere und äussere Harmonie, den Geist des Ganzen, die Einheit, preisgiebt. Die Spitze von Alfieri's Tragedia in Tyrannos werden wir gegen die Tyrannei des Lyrischen im Drama gerichtet sehen, dessen Tilgung, statt kunstgemässer Verschmelzung mit dem Harmonischen, das Freiheitsmoment selber auslöscht. Der Dichter des „Saulle" ward selbst zum Saul, der, finsteren Geistes, seinen tragischen Spiess gegen den Harfenspieler schleudert, dessen liebliche Melodieen sein verödetes Gemüth aufheitern sollten. Der revolutionäre Tragödiendichter, der mit seinem vom entnervenden Geiste der Opernmelodik befreiten Drama die Nation zu befreien, zu poetischer Thatkraft zu erwecken glühte, er hungerte das Lyrische selbst aus, das doch, durchflammt vom Freiheitshauche des

Sirvente, seit Dante und Petrarca Italien begeisterte, und ihm die klirrenden Ketten in melodischen Klängen so lange vor den Ohren schüttelte, bis es sie abgeschüttelt, sich wie Ein Mann erhebend zur Erkämpfung seiner Einheit und Freiheit. Gleichzeitig fast mit den radicalen Umwälzungsversuchen des piemontesischen Tragikers, der die Saiten von Apollo's Leier wieder zu tyrannen-, zu drachenmörderischen Bogen-Strängen umspannte, feierte die musikalische Lyrik ihre Unsterblichkeitsverjüngung, eintauchend in den Aether der himmlischen Harmonieen als deutsche Oper, als Gluck-Oper, nachdem sie phönixartig sich emporgeschwungen aus den Gluthen eines Kampfes, der zwischen den Verfechtern der harmonieentfremdeten Melodik: den Piccinisten; und den Vorkämpfern einer innigen Verschmelzung beider Gestaltungsmächte des Lebens und der Kunst: den Gluckisten, entbrannt war. Doch blieb in Gluck's Oper noch ein Dualismus zwischen romantischer und classischer Oper nicht vollständig überwunden. Als vollkommene Einheit Beider, den Sonnenleib der Melodie lichthell vom Gottesgeiste der Harmonie durchglänzt, erhob sich vom Verklärungsgipfel des lyrischen Drama's erst die Mozartoper, ihre Himmelfahrt haltend als höchste Kunstoffenbarung.

Das italienische Volk, ein Vorvolk für die Weltcultur in Poesie, Kunst und Wissenschaft, ist diess auch mit Bezug auf jenes politische Endziel von Einheit und Freiheit in seiner Entwickelungsgeschichte. Bei keinem Culturvolke tritt die als Freiheits- und Einheitsbestrebung an der Staatenbildung arbeitende Volkskraft so augenfällig, so rastlos und unausgesetzt, so nachweislich fortschreitend, als sähe man Bienen im krystallenen Stocke an ihrem Werke bilden — bei keinem andern Culturvolke tritt dieser Ausbau so architektonisch und plastisch zu Tage, wie bei dem italienischen: vom Verfall des römischen Reiches an, durch das Mittelalter hindurch bis herein in die neueste Zeit, wo der grosse Nationalbau unter Dach und Fach gebracht, wo das „Gebäude gekrönt“ ward. Ein anderes Gebäude, als das Zwinguri dort an der Seine von Gestalt des Thurms Babel, der ganz ähnlich gekrönt ward mit „Interpellationen“, womit so Gott will die Krönung und das Gebäude selbst über ein Kleines wird — interpellirt werden. Unfehlbar würde die Krönung des italienischen Natio-

nalbaues der Freiheit und Einheit dasselbe Schicksal erfahren haben, ohne die preussische Zündnadel, die von der Schlacht bei Sadowa dem Gebäude der italienischen Freiheit als Spitze aufgesetzt ward. Der Baumeister des Thurms Babel an der Seine, das wäre gerade der Meister, der einen Nationalbau zu Ende führte! Er, der eben nur ein Meister im Bauen von Babelthürmen. Hätte der Babelkröner etwa das italienische Einheitsgebäude mit Venetien gekrönt, falls Preussen die Schlacht von Sadowa nicht gewonnen? Und wie stünde es da mit Italiens Einheitsgebäude überhaupt? Gerade so wie mit dem gekrönten Babel des Mexicanischen Kaiserreichs, dessen Giebelkrone gleichfalls aus Interpellationen geflochten, die ihrer Beantwortung entgegenharren. Als oberste Knauffigur der Babelkrönung des 2. Decembers prangt aber die Kronperle all dieser Krönungen: Pearl Cora, als Cupido im paradiesischen Zustand auf der wiederhergestellten Rednerbühne, ihrem Postamente, das als Aufschrift die Phrase aus der Thronrede vom 14. Febr. 1867 trägt: „Unsere Aufgabe ist, die Sitten des Volkes an der Hand liberaler Institutionen heranzubilden"; sie selbst, die Venus-Cupido in naturalibus als Knaufgöttin, sie selbst gekrönt mit dem scheinheiligen Heiligenschein freiheitgleissender Scheinconcessionen.

Wie belehrend müsste nicht eine Beleuchtung des beiderseitigen Einflusses, des französischen und des deutschen Geistes, auf die Geschicke Italiens und die Krönung seines Einheits- und Freiheitsgebäudes seyn! Wenn aber die hierzu von Amtswegen berufene Völkergeschichtsschreibung eine solche Parallele vom Gesichtspunkte des Ausbaus der Freiheit und Einheit bis jetzt noch nicht gezogen: wie sollte die Geschichte des Drama's, die doch nur das literarhistorische Spiegelbild der „abgekürzten Chronik" der Zeitalter; nur das literarhistorische Charakterbild der Welt ist, welche die Weltgeschichte blos bedeutet, — wie sollte unsere Geschichte eine derartige Parallele als ihre Aufgabe betrachten dürfen? Glaubte sie doch der beliebten Methode der Literatur- und Kunstgeschichtschreibung des Tages nicht unbedingt folgen zu dürfen, welche ganze Partieen von Staaten- und Völkergeschichte in ihre literarischen oder kunstliterarischen Berichte hineinpackt, die über den speciellen Gegenstand gerade so viel Licht verbreiten, wie der Scheffel über das Licht, das unter ihm

steht; und worin die eigenthümlichen Züge der Hervorbringungen einer Literatur- oder Kunstepoche sich gerade so abspiegeln, wie der Hausrath des Möbelhändlers in den grossen Pfeilerspiegeln, welche kunterbunt durcheinanderstehen, oder mit den Glasflächen gegen die Wand gestellt sind. Die ganze Sonnenscheibe, die durch ein kopfgrosses Loch im Fensterschalter guckt, bringt ihr lebtag kein Farbenbild zu Stande. Eben so wenig vermag ein ganzer in eine literar- oder kunsthistorische Camera obscura hineinscheinender Kreis Zeitgeschichte ein literar- oder kunstgeschichtliches Farbenbild zu erzeugen. Aber ein einziger, aus der Völkergeschichte durch das kleinste Fensterlöchelchen einfallender Lichtstrahl kann wohl ein solches prismatisches Culturbild erscheinen lassen. Weit sicherer und zweckmässiger dünkt uns die umgekehrte Beleuchtung: der Zeitgeschichte nämlich durch ein Literaturwerk oder eine Gruppe solcher Werke. Wie viele — um beispielsweise nur Ein solches zu nennen — wie viele zeitgeschichtliche Züge liefern nicht Sacchetti's Novellen! Eine Mappe voll der merkwürdigsten Studien für einen Historiker. Ein berufener, mit der historischen Sehergabe ausgerüsteter Geschichtschreiber wird denn auch Züge und Farben zu einem zeitgeschichtlichen Bilde treffender aus Romanen und Theaterstücken, Lustspielen namentlich, in seine Geschichte übertragen, als ein Literarhistoriker aus allgemeinen zeitgeschichtlichen Zügen einen Pinselstrich zu einem literarischen Charakterbilde wird gewinnen können. Bis heran waren die Staatengeschichten meist nur ausgemalte Fürstengrüfte; mit Bildern aus dem Kriegsleben und allenfalls Palasttreiben der Fürsten geschmückte Pharaonengräber; keine Cultur-, keine Völkergeschichte. Das eigentliche Volksleben, das bürgerliche Familienwesen, die innersten Bildungs- und Gestaltungskräfte, das schlagende Herz der Menschengeschichte — davon findet man in den allgemeinen und speciellen Staatengeschichten nur ausnahmsweise mehr, als von dem Leben der ausgestorbenen Geschlechter in den Erdschichten zu finden ist, diesen Schalgehäuse- und Knochenlagern aller fuimus Troes. Die italienischen Geschichtschreiber, des 15. und 16. Jahrh. namentlich, übertreffen an lebensvoll anschaulicher Darstellung und Schilderung nicht blos desshalb die meisten neuern Geschichtschreiber, weil sie ihre Zeitgeschichte mitlebten, in den Adern ihres Staats-

wesens ihr Herzblut strömen fühlten; sondern auch desshalb, weil sie ihre Zeitgeschichte mit den kunstgeschärften Augen von Novellen- und Komödiendichtern anschauten; sich in die nationale Volksseele mit einer sympathischen Wärme, einem Gemeinbewusstseyn, einem Familiensinn hineinempfanden, den auch ihre Geschichtsdarstellung athmet, wie der Bonnonische Stein mit den eingesogenen und wieder ausgehauchten Sonnenstrahlen nicht blos erleuchtet, sondern auch erwärmt. Das können die glatten, historischen Bimssteine nicht, die von Geschichtschreibern nach den im Kammerdienerstyl gezeichneten Musterblättern der Depeschen, Gesandtschaftsberichte, Relationen und Correspondenzen zu niedlichen historischen Nipps- und Cabinetsfigürchen geschnitzt werden, denen man die glühende Lava nicht anmerkt, die zu so glattkalten Schnitzwerkchen in Bimsstein auskühlen und erstarren konnte. Noch bevor die italienische Geschichtschreibung sich zum Kunstwerke durch Machiavelli und dessen Nachfolger ausgebildet hatte, als sie noch in der Chrysalidenschale des mönchischen Chronikstyls lag, da schon pulsirt in ihr ein Gemeinsamkeitssinn, ein volkslebendiger Entwickelungsgeist, von dem das obliterirte Adersystem der literarischen Professoren-Geschichtschreibung nichts spüren lässt. In ihren noch chronicalisch gefärbten Geschichten lassen die beiden Villani's, Giovanno und Matteo, die Begründer der Statistik von Florenz (14. Jahrh.), bereits den Zusammenhang der Staatenkunde mit der allgemeinen Cultur und mit der Kunst durchblicken. Bei Chronisten, wie Morin Sanudo, Corio, Infessura, könnten unsre Schönfärber und Leichenschminker der italienischen Staatengeschichten noch heutzutage vorsprechen, um sich an der frischen, gesunden Farbe volksthümlich-historischen Lebens zu erquicken. — Die einzigen Streiflichter historischer Beleuchtung, die der Literatur- und Kunstgeschichte frommen möchten, wären vielleicht nur von der Höhe jener grossen weltgeschichtlichen Ideen zu werfen, deren Verwirklichung eben die Völkerentwickelungen darstellen. Eine derartige Literatur- und Kunstgeschichte wartet noch auf ihren Messias. Wir unseres geringen Theils müssen uns, im Bewusstseyn unseres Unberufes zu solcher Bestimmung, den Messias-Erwartenden, auch unserer speciellen Aufgabe wegen, anschliessen, und dürfen, behufs näherer Erklärung unserer Ansicht, nur dann

und wann aus der literarhistorischen Zauberlaterne ein flüchtiges Streiflicht auf das eine oder das andere Hauptmoment der Völkergeschichte werfen, das uns am geeignetsten scheinen möchte, jenes, alle Bildungen durchwaltende, die Verwirklichung und Ineinandergestaltung von Freiheit und Einheit bewirkende Gesetz, — das eigentlichste Staatengrundgesetz, — in der Geschichtsarbeit der Nationen ahnen zu lassen.

Ihrer literarhistorischen Pflicht zunächst gedenkend, knüpft unsere Geschichte an den Charakter der italienischen Poesie beim Beginn des 17. Jahrh. mit einigen rhapsodischen Bemerkungen wieder an, der lyrischen Dichtung an der Schwelle dieses Zeitraums gebührendermassen den Vortritt gönnend. Da fliegt denn gleich ein Pindarischer Vogel auf, hochtönenden Schwunges: Gabriello Chiabrera aus Savona. Ihm staunte sein Zeitalter nach offenen Mundes. Die italienische Kritik feiert ihn als Italiens Pindar. So viel darf ihr und ihm zugestanden werden: kein italienischer Lyriker schwang sich auf rauschenderen Flügeln der Nachahmungs-Begeisterung für Pindar empor, als Gabriello Chiabrera. Die Lyrik der Cinquecentisten hielt sich auf der Flughöhe des Petrarca, welche gleich der des Horaz [1]), eine mittlere war, selbst in den schwungvollsten Canzonen. Chiabrera's lyrische Flugregion sollte vorsätzlich eine unbegrenzte, unermess-

---

1) Multa Dircaeum levat aura cycnum
Tendit, Antoni, quoties in altos
Nubium tractus: ego, apis Matinae
More modoque,

Grata carpentis thyma per laborem
Plurimum, circa nemus uvidique
Tiberis ripas opera parvus
Carmina fingo. (Od. IV, 2. v. 25 ff.)

Voller Luftstrom hebt den dircäer Schwan hoch
Wie oft er, Antonius, zum erhab'nen
Wolkenraum strebt; ich, der Matiner Biene
Weis' und Gebrauch nach,

Die gar arbeitselig den süssen Thymus
Pflücket, bild' am Hain und des quellenreichen
Tibers Uferrande ringsher, ein Kleiner,
Mühsame Liedlein.

liche seyn. In seiner Selbstbiographie schreibt er: „Ich folge dem Beispiele meines Landsmanns Christoforo Colombo. Eine neue Welt will ich entdecken, oder ertrinken.“ [1]) Die „neue Welt“ im lyrischen Wolkenraum konnte höchstens ein Wolkenkuckucksheim seyn, was denn auch jede Pindarische Lyrik ist, die nicht, wie Pindar's, auf den Strömungen eines grossen, alle Stämme durchdringenden, eines freien, öffentlichen Volksgeistes schwebt; getragen von vaterländischen Institutionen, von gestaltungsreichen Glaubens- und Kunstsymbolen, von einer götterentsprossenen Ahnenherrlichkeit, von einem erlauchten, in gemeinsamen, heroisch-bedeutungsvollen Festspielen den hohen, kunstpoetischen Nationalgeist spiegelnden Stammgefühle; getragen von der objectiven Pindarpoesie des ganzen Staats- und Volkslebens. Legt man diesen Maassstab an Chiabrera's Oden, als deren Einführer in die neuere Lyrik der Pindar aus Savona gilt, so wird man wohl die Kühnheit eines ins Blaue hinein, ohne die vorgenannten Bedingungen unternommenen Wettfluges mit dem Dircäischen Adlerschwane bewundern; den Flug selbst aber für eine Ikarus-Luftreise auf künstlichen Flügeln halten dürfen, deren regelrecht gepresstes, die Schwungfedern haltbar zusammenklebendes Wachs nur desshalb nicht schmolz, weil die Sonne gönnerschaftlicher Huld, welcher sie zustrebten, eine gar kühle Sonne ist; von so frostigem Feuer schier, wie die jener Physiker, denen zufolge die von Haus aus eiskalten Sonnenstrahlen selbst erst eine Ikarusreise antreten müssen, um an ihrer eigenen Flugbewegung sich zu erwärmen. Es ist derselbe lyrische Hochschwung, der die Deckengemälde eines Pietro da Cortona (Berettini 1596—1669) oder eines Giamb. Tiepolo (1692—1769) durchweht, und hat zu Pindar eine ähnliche Beziehung wie diese wolkendurchleuchteten, mit fliessend-elegantem, luftig-flatterndem Pinsel hingegaukelten Kuppelmalereien zu Corregio's wuchtvoll-tiefen, von Phidias' und Praxiteles' Geiste noch inspirirten Fresken im grossen Styl. Oft muss bei Chiabrera eine blos langathmig unabsehbare Phrasenflucht à grande Machine als Höhenmesser des lyrischen Fluges und Schwunges dienen, wie z. B. in der Ode an den Grossherzog

1) Seguo l' esempio del mio concittadino Cristoforo Colombo. O voglio trovar nuovo mondo, o affogare.

von Toscana [1]); an Emmanuel Filiberto di Savoya [2]), Sieger bei St. Quentin.

Streift man den Hymnen des Chiabrera die gräcisirende, den griechischen Chorgesängen nachgeahmte Strophenform ab: so sinken sie auf das Niveau der sonstigen italienischen Canzone herunter; nur dass diese, wie einige von Petrarca z. B., was politisch-nationalen Gehalt, kunstvollen Bau der Strophen, goldenen Klang der Rhythmen anbelangt, die lobjauchzenden Pindarismen des savoneischen Schwanes zu Sterbeliedern seiner eigenen Lyrik todtsingt. Ja die Chöre der italienischen Tragedia, selbst die der Tragiker zweiten Ranges, an Gedankengehalt, Bedeutsamkeit und Tragweite der Betrachtungen übertreffen sie, unseres Bedünkens, den Hochflieger von Savona, und dürften es ihm sogar in Absicht auf Schwungkraft und Stärke des Flügelschlages bieten. Chiabrera wetteiferte nicht allein mit Pindar, er liess sich auch mit Anakreon, dem „honiglallenden" Sänger von Teos, in einen Wettkampf ein. Das hätte Pindar selbst nicht gewagt, oder aufgehört, Pindar zu seyn. Der Adler kann mit der Grasmücke auf dem Fittig zur Sonne fliegen: ein Liebesduett mit der Grasmücke singen, das kann und wird der Adler nicht. Auch die Nachthymnensängerin, die Nachtigall, lässt sich mit keinem andern Singvogel in einen Wettstreit ein. Im Gegentheil, wenn sie ihre pythischen Gesänge im Flieder- oder Lorbeerbusch anstimmt, verstummen die kecksten Singschnäbel. Corniani behauptet sogar, Chiabrera sey glücklicher in der Nachfolge des Anakreon, als in der des Pindar gewesen. [3]) In der That sind seine Liedchen (Canzonette) zu artig, als dass sie ein echter Pindarsänger hätte pfeifen mögen. Nur eine Löwe wie „Zettel" vermisst sich, wie eine Nachtigall zu singen. Neben einem Pindar und Anakreon war Chiabrera auch epischer Dichter. Ein „Befreites Italien" (Italia liberata), eine „Gotiade oder Von den Kriegen der Gothen" (Gotiade, o delle Guerre de' Goti); eine „Amadeide", ein Epos, woran der Herzog von Savoyen, Carlo Emmanuele I., mitgedichtet,.und das die Eroberung von Rhodos durch Amedeo

---

1) Opere di Gabriello Chiabrera etc. Venez. 1747. 5 Vol. 8. Londra 1781. t. I. p. 16. Canz. VII. VIII. — 2) Canz. X. — 3) Fu più fortunato in sequire Anacreonte. I Secoli VII. p. 41.

von Savoyen besingt; ein Heldengedicht „Ruggiero“ endlich, das Ariosto's Episode von Alcina, Logistilla und Ruggiero in zehn Gesänge ausspinnt — diese Reihe von epischen Gedichten könnte allein schon beweisen, dass Chiabrera kein — Pindar war. Nicht etwa weil er mehr zum epischen als zum lyrischen Dichter angelegt war: im Gegentheil: Chiabrera's eigenste Begabung war auf die Lyrik gerichtet, die er sogar in seine Heldenpoeme übertrug. Ein Beweis, dass jenes, von beiden poetischen Ausdrucksformen, nach Maassgabe der Haltung, geforderte plastische Element, welches in der Lyrik des Petrarca sogar mehr als frommen mag, und nicht selten bis zu marmorkalter Glätte überwiegt; bei Ariosto, im schönsten Einklange mit dem lyrisch Malerischen, fast in antiker Kraft wirksam erscheint — dass dieses plastische Vermögen bei Chiabrera vom Musikalisch-Lyrischen ganz und gar aufgesogen ward. Seine bukolisch-dramatischen Versuche werden diess ihres Ortes durch Belege darthun. Bis dahin sparen wir auch die Mittheilung einiger seine Lebensumstände betreffenden Notizen auf.

Wenn die Sonette des Prälaten Bernardino Baldi aus Urbino [1]) nicht seine Jugendliebe, Laura Barisoni, sondern antike Ruinen besingen, deren melancholische Farbe sie tragen, so ist auch diese Stimmung ein Nachhall antiquarischer Lyrik. Von einer solchen findet sich schon bei Petrarca, nicht in seinen Poesien, aber in den Epist. Famil. eine Andeutung, wo er von dem zur Schwermuth stimmenden Eindruck spricht, den die Ruinen der Thermen des Diocletian auf ihn und Giov. Colonna hervorbrachten; wobei Petrarca seine elegischen Sympathieen dem entschwundenen Alterthum zuwandte, Colonna die christliche Zeit vertrat [2]), für deren Ruinensentimentalität die päpstlichen Nepoten, die Colonna's und Orsini's, reichliches Material lieferten. Echoseufzer der Ruinenmelancholie durchziehen auch Papst Pius' II. (Aeneas Sylvius) Beschreibung von Tibur [3]), und Sennazara's Elegie auf die Ruinen von Cumae. [4]) Die Ruinensentimentalität in Italien scheint nur eine der Restspuren des germanischen Geistes,

1) † 1617. Seine Lebensbeschreibung bei Mazzucchelli s. v. — 2) VI, 2. p. 657. — 3) Commentarii L. V. p. 251. — 4) Eleg. in ruinas Cumarum l. II.

welcher einen so wesentlichen Einfluss auf die geschichtliche Gestaltung des italienischen Volkes ausübte. Ausser den Sonetten des Ruinenkauzes, Bernardino Baldi, nennen wir von dessen zahlreichen antiquarisch-encyklopädischen Schriften in gebundener und ungebundener Rede noch seine Eglogh e, worin sich die Hirten vor denen der Cinquecentisten, des Guarini namentlich, deren Färbung auch auf die französische Bukolik (Fontenelle, Deshaulières etc.) und auf unseres Gesner Idyllen überging, durch reinere Natürlichkeit und Einfalt auszeichnen. Bäuerinnen, die ihre Töchterchen in der Land- und Hauswirthschaft unterrichten; alte Gemüsepflanzer, die den Hülsenfrüchten aus der Fülle ihres Herzens gemüthliche Lobreden halten, und die Bereitung jenes als Polenta berühmten Hirsekuchens mit freudiger Rührung lehren — müssen wir nicht auch in diesen landschaftlichen Motiven den lyrisch-sentimentalen Grundton der Zeit schwingen hören? Erwähnenswerth sind ferner Baldi's Apologi, Aesopische Fabeln in ungebundener Rede, von lakonisch-schmuckloser Fassung; der erste Versuch dieser Art in der neuern Literatur, und das Vorbild vielleicht zu Lessing's Fabeln.

Den Nachahmer des Horaz, den ersten italienischen Lyriker, der den Horazischen Ton in seinen Oden anschlug, und den auch die Italiener ihren Horaz nennen, Conte Fulvio Testi [1], verhinderte der plastische Styl des Horaz gleichwohl nicht, die sentimental-lyrische Seite zu rühren, welche auch in seinen Tragedie, Arsinda und Isola d' Alcina, widerklingt, von denen wir bei dieser Gelegenheit, höchst wahrscheinlich auf Nimmerwiedersehen, gleich hier den rührendsten Abschied nehmen. In diesem Vorsatz werden uns selbst die Chöre der Sirenen in Testi's nach Ariosto's Alcina-Episode gedichteter Tragedia Isola d'Alcina (Die Insel der Alcina) kaum erschüttern können; auch nicht auf das von Bouterwek ihnen ausgestellte Zeugniss hin: dass diese Chöre „zu den lieblichsten Gesängen dieser Art" gehören. [2]) Wir verschliessen die Ohren mit dem Wachs des Ulysses, vor den lieblichen Chören der Sirenen und vor dem Sirenengesang von

1) Geb. Ferrara 1593, Ritter mehrerer geistlichen Orden, starb 1646, als Staatsgefangener des Herzogs Franz I. von Modena im Kerker. — 2) II, 423.

Bouterwek's Zeugniss. Noch weniger werden Testi's Opern das Wachs erweichen können, trotzdem oder vielmehr weil Bouterwek von Testi's gedachtem Trauerspiele rühmt: „Es hat in jeder Hinsicht mehr lyrischen Werth", als eine gewisse, kleine, titellose Oper Testi's, auf die er sich bezieht. Ein Trauerspiel, das in „jeder Hinsicht mehr lyrischen Werth" hat, als eine Oper, bricht zugleich über sich und über die Oper den Stab in jeder Hinsicht. Tiraboschi würde uns entschieden beipflichten.[1]

Genug der Lyriker aus diesem Zeitraume, da wir keine Geschichte der italienischen Literatur schreiben. Schenken wir nun einen flüchtigen Blick den Versuchen in der epischen Poesie: ob nicht auch hier die Sirenen des Lyrismus das Wellenspiel der Zeitströmungen nach den Klängen ihrer Leier oder Flöte in Wallung setzen. Und wie setzen sie es in Wallung! Und wie lassen sie die ganze schöngeistige Literatur jener Epoche, nicht blos Italiens, sondern aller damaligen Literaturvölker Europa's, nach ihrer schwärmerisch-wollüstigen Pfeife tanzen, die sie, vereint in der Gestalt ihres Landsmanns, des Neapolitaners Giambattista Marino[2]) oder Marini, in allen Modulationen blasen; so inbrünstig-zauberisch, dass die Musen die Federn, die sie den in einem Gesangeswettstreit besiegten Sirenen ausgerissen, und als Trophäenschmuck trugen, nun orgiastisch von sich warfen, und mit aufgelöstem Haar und Gürtel, wie trunkene Mänaden, nach den Tacten von Marini's üppig-leichtfertigen, ja faunisch-frechen Hochzeitsgesängen (Epitalamj)[3]) und den glühend-weichlichen Rhythmen seiner Adonis-Stanzen bacchische Taumelreigen schlangen. Die Hochzeitslieder dichtete Marino gelegentlich der Vermählungsfeste hochgesippter Herrschaften aus den ersten Familien. Bouterwek möchte diese Epitalami „beinahe unter die Priapeja stellen." Wir stellen sie unter die Priapeja. Den Adone[4]), ein episches Gedicht von 20 Gesängen, deren

1) Ma pare ch' ei (Fulvio Testi) non sapesse dimenticare lo stil lirico anche scrivendo tragedie, che pur vogliono avere il lor proprio. Stor. d. L. it. t. VIII, 2. p. 689. (ed. Mil.) — 2) Geb. Neapel 1569, gest. 1625. In demselben Jahre erschien Marino's Lebensbeschreibung (Vita), von Giamb. Baiacca aus Como. — 3) Epitalamj del Cavalier Marino. Ven. 1646. 12. — 4) L' Adone del Cavalier Marino, zum erstenmal gedruckt Paris 1623. Uns liegt die amsterdamer Ausgabe von 1651 vor: Con gli argo-

jeder durchschnittlich zwischen 200—300 Stanze enthält, schrieb Marino in Paris, wohin er von der Königin Margarette berufen worden, die Marino aber bei seinem Eintreffen in Paris (1615) nicht mehr am Leben fand. Eine Etappe seiner Reise nach Frankreich war das Gefängniss in Turin, in das ihn der Herzog Carlo Emmanuele sperren liess, aus Anlass eines satirischen Poems, Cuccagna betitelt, worin Marino den Herzog verspottet haben sollte. Die Angabe erwies sich als eine verleumderische, da jenes Poem, eine Jugendschrift, zu einer Zeit verfasst ward, wo Marino den Herzog noch gar nicht kannte, an dessen Hof ihn sein Gönner, Cardinal Aldobrandini, erst späterhin einführte. Doch steht die Einsperrung Marino's mit literarischen Fehden in Verbindung, die ihm keineswegs zur Ehre gereichten. Der Dichter Murtola, Verfasser eines poema eroico (epischen Gedichtes): Il Mondo creato, „Die erschaffene Welt", — eine gemeine Seele, die besser unerschaffen geblieben wäre, — neidisch auf die Gunst und die Auszeichnungen, die Marino vom Herzog Carlo Emmanuele zutheil wurden, rieb sich an Marino mit Stachelgedichten und satirischen Sonetten, die eine Reihe von versificirten Schmähschriften zur Folge hatten, eingeleitet von Seiten Marino's mit dem Libell Murtoleide, und von Murtola mit dem Schmähgedicht Marineide. Der Federkrieg wurde 1608 und 1609 zum Schimpfe Beider fortgeführt in gewechselten Pasquillen, worin, wie Tiraboschi sich ausdrückt, nicht nur die christliche Nächstenliebe, sondern auch Anstand und Sitte ganz und gar verleugnet wurden. [1]) Murtola, der im Federkrieg den Kürzern zog, versuchte es mit einer Flinte, die der Elende aus dem Hinterhalt auf Ma-

menti del Conte Fortuniano Sanvitale, e l' Allegorie di Don Lorenzo Scoto. Zwei starke Duodez-Bändchen in polirtem Schweinsleder, von der Haut des Ebers, der den Adone aus Eifersucht ob der epithalamisch-ekstatischen S—nereien zerrissen, worin der asiatische Jüngling mit der liebeswüthigen Göttin Vulgivaga, unbeschadet des Rosenlagers, sich durch tausende von Stanzen gewälzt. Ein würdiger Trog und Koben für den Rüssel eines borstigen Keulers: der blühende Leib dieses aus der Blutschande des Kyniras, Königs von Cypern, mit seiner Tochter Myrrha erzeugten Lustknaben.

1) Libelli ne' quali non solo la carità cristiana ma l' onestà ancora e la decenza vedesi del tutto dimenticata. a. a. O. p. 668.

rino abschoss. Die Kugel traf aber einen Günstling des Herzogs, der neben Marino stand, und streckte denselben zu Boden. Dafür nun, dass Marino durch seine Vorbitte beim Herzog den schlechten Kerl vom Strick befreite, glaubte dieser seine Erkenntlichkeit nicht würdiger an den Tag zu legen, als durch die verläumderische Denunciation: der Herzog wäre in jener Jugendschrift des Marino, La Cuccagna, lächerlich gemacht worden. Leider Gottes liegt gesteigerter Ingrimm über die Wohlthat eines verhassten Gegners in der menschlichen Natur, und ist, Gott besser's! ein allgemeinmenschlicher Zug. Aber bis zu solcher Ruchlosigkeit konnte sich dieser Zug nur in dem Gemüth eines literarischen Nebenbuhlers im Italien des 17. Jahrh. entwickeln, wo alle Gefühlserregungen den Charakter lyrischer Ueberschwänglichkeit annahmen, und daher auch ein Schuft sich zum Dithyrambiker erheben konnte, der auf seinem zum Lautenstrang ausgespannten Strick, welchem ihn sein grossmüthiger Gegner entrissen, mit der Meisterschaft eines Virtuosen auf der G-Saite, ein Staunen erregendes Bravour-Bubenstück spielte.

In Paris hatte sich Marino der hohen und höchstergiebigen Gönnerschaft der Königin Maria von Medici zu erfreuen, welche, wie schon berührt, von Ottavio Rinuccini bereits auf den lyrischen Schlüssel gestimmt worden. Den überzeugendsten Beweis hiervon lieferte dem Marino der bezaubernde Wohlklang der 2000 Scudi, die er aus der Privatschatulle der Königin als Jahrgeld bezog. Welche Wirkung der in Paris 1623 erschienene Adone zur Folge hatte, lässt sich aus dem heftigen Kampfe ermessen, den Tommaso Stigliani, kurz vor seinem bald nach Marino's Ableben (1625) erfolgten Tode, als hoher Siebziger, gegen die Bewunderer des Adone und ersten Jünger der Schule des Marino zu bestehen hatte. Stigliani gehörte als Dichter der Schule der Cinquecentisten an, in deren Dichtungen das Plastische das musikalisch Malerische überwog, und, nach dem Vorbilde der Alten, das Lyrisch-Romantische in kunstgeregelten Schranken hielt. Als Stigliani aber das Beifalljauchzen erlebte, womit Marino's Poesien von allen Seiten begrüsst wurden, fühlte er sich selbst plötzlich von der Marino-Tarantel gestochen, und fing in seinen alten Tagen an, nicht nur in Marino's Styl zu dichten, sondern auch den Marino mit dessen eigenem Fett zu beträufeln; ihn in diesem Styl

zu verspotten. Stigliani's 1617 herausgegebenes episches Gedicht Il Mondo nuovo, „Die neue Welt", das für die Literatur eine unbekannte Welt geblieben, führt den als uom marino, „Seemensch", damals strassenläufigen Fisch ein, der eine Satire auf Marino seyn sollte. Der marinirte Fisch war aber doch nur ein fauler Fisch, der als solcher sich selbst wohl über Wasser halten konnte, nicht aber das Poem, worin er schwamm: die „Neue Welt." Anstatt mit zugehaltener Nase die gänzliche Verwesung des Fisches abzuwarten, bewarf ihn Marino mit Harpunen satirischer Sonette, die er Smorfie, „Zerrgesichter", nannte. Und nach Jahren, als der Seemensch von faulem Fisch, Stigliani's Uom marino, längst verwest war, schnitt Marino noch in dem IX. Canto seines Adone verschiedene nachträgliche Gesichter, die einen Schuhu (Gufo) täuschend nachahmten, welcher dem Vater oder Laicher des Seemenschen aufs Haar glich. Was that nun Meermann's Vater, Stigliani? Er nahm Rache für den Schuhu mit einer grossen Brille, die er aufsetzte, und die ihn einem Schuhu erst recht und zum Verwechseln ähnlich machte. Brille (L'Occhiale) nannte Stigliani nämlich die Schrift, die den Adone kritisch beleuchten und in seiner Blösse darstellen sollte. Durch die „Brille" wurde der alte Mann nun gar zum Schuhu auf dem literarischen Vogelheerd. Eine Schaar belletristischer Vögel fiel mit wuthsträubigen Federn über den unglücklichen alten Kauz her. Girolamo Aleandri, Niccola Villani, Scipione Errico, Agostino Lampugnani, Giovanni Capponi, Andrea Barbazza, Pater Angelico Aprosio — wimmelnde Haufen kampfeifrigen Federviehs hackten auf den Uhu und seine Brille ein, so unbarmherzig, dass er die Augengläser preisgab, um nur die Augen zu retten, die auch bald darauf der Herzog von Bracciano, in dessen Hause Stigliani starb, dem achtzigjährigen Uhu zudrückte. Der Kampf aber dauerte fort. Der adonistische Vögelschwarm liess seinen Fanatismus an der im Stiche gelassenen „Brille" aus, und zerpickte und zerkrallte sie mit Schnabel und Klauen, bis kein Splitterchen von ihr übrig blieb. So heissen Kampfes, meint Tiraboschi, war der Adone nicht werth. Das Poem kann nur als Denkmal des Zeitgeschmackes in der Literatur eine dauernde Stelle beanspruchen, befleckt wie dasselbe, trotz einzelner, eines grossen Dichters würdiger Züge, erscheint, befleckt und entstellt nicht nur

durch Obscönitäten, die dem Verfasser sein Gönner, Cardinal Bentivoglio, vor der Veröffentlichung zu tilgen angerathen hatte[1]; befleckt auch und verunstaltet durch den aufgedunsenen Styl und die seltsamen Metaphern, womit es durchspickt ist.[2])

Wir aber, wir werden uns wohl hüten, von einer ähnlichen „Brille" wie die des ehrenfesten Stigliani, behufs kritischer Beleuchtung des Adone, Gebrauch zu machen. Nur eine übersichtliche Andeutung des Inhalts und irrlichtelirenden Ganges dieses, den antiken Adonismythus ins überwuchernd Romantische, oder vielmehr ins verwildert Classische verüppigenden Poems scheint uns, in Rücksicht auf den grossen Einfluss, den dasselbe auf die Literatur des Jahrhunderts überhaupt, und auf den dramatischen Styl insbesondere ausübte, nicht so weit unserem Zwecke abzuliegen, um ihm nicht einige Zeilen zu gönnen.

Amor will, auf Anstiften des Apollo, seiner Mutter einen Streich spielen, und veranlasst den schönen Adonis, aus seiner Heimath, Arabien, nach der Insel Cypern zu schiffen, wo ihn der Schäfer Clitio aufnimmt. In Amor's Palast, der dessen Schätze einschliesst, und den der Hirt Clitio mit Adonis besucht, erzählt ihm jener die Geschichte des Paris von Troja. Während Adonis schlummert, verliebt sich in ihn die von Amor's Pfeil verwundete Venus. Beim Erwachen fühlt Adonis sein Herz ebenfalls von Liebe zur Venus entbrannt. Sie wandeln gemeinschaftlich nach dem Lustschloss der Venus, der seligen Burg der Liebe. In der Wohnstätte der holden Täuschungen erzählt Amor dem Adonis sein Liebesabenteuer mit der Psyche. Mercur's beredsame List verstrickt den Adone noch tiefer in Liebesleidenschaft für Venus. Diese führt den Geliebten in den Garten der Lust, und leitet ihn durch die Pforten der Sinne stufenweise von Genuss zu Genuss bis zur höchsten Wonne. Adonis vernimmt die süssesten Melodien unter Tänzen, Gesängen und Lustbarkeiten. An der Tafel reicht ihm die Göttin, neben der er hingelagert ruht, die

1) Memor. e Lett. del Card. Bentivoglio. p. 243. Ven. 1668: „Di grazia, come tante volte v' ho detto, di purgar l' Adone dalle lascivie in maniera, ch' egli non abbia da temere la sferza delle nostre censure d' Italia." Den Adone von den Lascivien reinigen, das hiesse: die Lascivien vom Adone reinigen. — 2) Tirab. a. a. O. p. 670.

leckersten Bissen. Thalia dirigirt die Tafelmusik und singt Adonis' Lobpreis. Im achten Gesang erst pflückt der schöne Lustknabe die Wipfelfrucht des Liebesgenusses. Zur Erholung wandelt das Liebespaar nach der Quelle des Apollo, wo sie die Waffen der berühmtesten Helden aufgehängt finden. Hier lauschen sie dem Gesange der toscanischen Dichter, den diese, in Gestalt von Schwänen, hören lassen. Nun treten die Liebenden einen kleinen Spaziergang nach dem Himmel an, wobei Mercur den Cicerone abgiebt, und dem Adonis die Merkwürdigkeiten auf den verschiedenen Planeten, insbesondere auf Mercur's eigenem Planet, erklärt, der Keimstätte aller Künste und Wissenschaften, aller Begebenheiten auf der Erde, unter anderem auch der neuesten Kriege zwischen Italien und Frankreich. Der dritte Himmel enthüllt ihnen die Schönheiten der himmlischen Seelen. Mercur stellt dem Adonis das Horoskop seines Todes, und wird desshalb von Venus zurechtgewiesen, die ihm das Trügerische der Astrologie auseinandersetzt. Jetzt steigt die Eifersucht empor aus ihrer Höhle im Tartarus und träufelt ihr schwarzes Gift in das Herz des Mars. Von einem Hündchen wird Adonis in den Feengarten der Schätze und Reichthümer geleitet. Die böse Fee, Falsirena, verwandelt Adonis in einen Vogel. Durch das Wasser einer Quelle bekommt er seine vorige Gestalt wieder und wird durch Mercur gegen weitere Nachstellungen der bösen Fee geschützt. Sie und ihre Dienerinnen werden schliesslich in Schlangen verwandelt. Adone, in Mädchenkleidern, geräth in wiederholte Gefangenschaft, wird befreit und vernimmt die wechselvollen Abenteuer eines tugendhaften Liebespaares, Sidonio und Dorisbe, deren tragische Geschicke einen freudigen, beglückenden Ausgang nehmen. Adone kehrt nach Paphos zurück und fällt in seine alte Lebensweise zurück, d. h. er zappelt wieder im Liebesnetze der Venus, was zappeln heisst.[1] Und Küsse schallen, dass Faunen und Silvanen die Ohren spitzen.[2]

---

1) L' incatenata, et infocata Diva
I nodi raddoppiò saldi e tenaci etc. (C. XV. St. 96.)

2) — e Fauni al mormorio
De' baci, che s' udian ben di lontano,
Dal diletto rapiti etc.

Abwechselnd spielt er Schach[1]) mit ihr und wird niemals matt. Adone besiegt im Wettstreit um die Herrschaft alle Nebenbuhler.

Venus nimmt von ihrem feurigen Araber thränenreichen Abschied, und segelt über den flüssigen Saphirspiegel des Meeres auf dem Rücken eines Triton. Von der abscheulichen Fee Falsirena verleitet, zeigt die Nymphe Aurilia dem Mars das Liebesverhältniss zwischen Venus und Adonis an, und tödtet sich selbst, als sie den Adone vom eifersüchtigen Eber zerfleischt findet. Venus beweint den Tod des Adonis, hält ihm eine prächtige Leichenfeier, und setzt dem in eine Blume verwandelten Geliebten ein würdiges Grabmal. Mit festlichen, von der Göttin angeordneten Leichenspielen und Vertheilung der Wettpreise schliesst das Gedicht.

An dem Faden der Vorgänge, der sich durch das Gedicht hindurchschlingt, lässt sich das Gewebe nicht erkennen, und noch weniger das kunstreichbunte Gewirk, wovon das Gewebe glüht. Freilich nicht, wenn ein Kunstgewebe hier wirklich entfaltet vorläge voll Farbenzauber und poetischer, phantasieanregender Erfindungen als Wundermären in eingewebten Bildern. Wohl aber möchte der eine Faden genügen, wenn das ganze Poem eben nur jenen mit Purpurwolle umwickelten Zauberkreisel vorstellt, den thessalische Giftmischerinnen bei Bereitung ihrer Tränke drehten, um deren herzberückende, zu wahnsinniger Liebesbrunst aufstachelnde Wirkung zu beschleunigen. Jeder von Marino's XX Gesängen ist ein solcher grauenvoller Buhlzaubergesang, lockend zu namenlosen Unzuchtswerken, eingeleitet und vorbereitet durch eine verirrende Fülle von üppig bizarren Schilderungen, phantastisch aufregender Malereien, den Vorkehrungen vergleichbar, womit jene Hexenunholde ihr Teufelswerk, ihre Bannsprüche, ihren verruchten Liebeszwang, ihre infame Lustmarter eröffnen. Ein derartiges Schauderbild rollt die fünfte Epode des Horaz vor unseren Blicken auf, wo vier Scheusale dieses Schlages einen schönen Knaben bis an's Kinn eingraben, und an vorgesetzten Schaugerichten den langen Tag hinsterben lassen: „Dass ausgedörrt die Leber, ohne Saft das Mark, geeignet sey zum Liebes-

1) St. 119 ff. Ausführliche Schilderung des Schachspiels.

trank." [1]) Marino's epische Muse gleicht in ihrem Thun und Schaffen solcher Canidia, Sagana, Veia, Folia. Sein Adone ist der unglückliche schöne Knabe, den sie bis an's Kinn in eine Schlammgrube von Unzucht einsenkt, bis das abgefolterte Mark geeignet ist zum Wollusttrank, entzündend Feuerpein in des Lesers Gebein. Jeder Gesang weiss davon zu singen und zu sagen. Wie nun erst der achte, Trastulli, „Liebesentzückungen", überschriebene Canto, welcher Cabinets- und Dosenstückchen liefert für Liebhaber von Giulio Romano's Bilderchen zu Aretino's Sonetten, aber mit französischem Grabstichel nachgestochen, im Geschmack der Küpferchen zu „Therese Philosophe", „Justine" und der Attituden aus der Liebesfolterkammer des Marquis de Sade. Welche Guirlanden, welche Arabesken von derartigen Schilderungen umranken nicht die „Trastulli" des Liebespaares: Venus und Adonis, bei denen der Leser, wie Adonis selbst, anlangt: mit bereits „ausgedörrter Leber", infolge der Schaugerichte, die Marino's epische Canidia ihm und dem Adone auf dem Wege dahin — einem Irrtaumelgarten von lauter solchen Schaugerichten — vorsetzte. [2]) Nur als pièce justificative setzen wir eines der Schaugerichte — nicht vor, ja nicht vor! — sondern hinunter [3]), unter den Cita-

---

1) Exsecta uti medulla et aridum jecur
Amoris esset poculum. (v. 37.)

2) — bis terque mutatae dapis
Inemori spectaculo. (Hor. a. a. O.)

3) Sù la sponda d' un letto hà quivi scorto
Libidinoso Satiro e lascivo,
Ch' a bellissima Ninfa in braccio attorto
Il fior d' ogni piacer coglie furtivo.
Del bel tenero fianco al suo conforto
Palpa con una man l' avorio vivo.
Con l' altra, ch' ad altr' opra intenta accosta,
Tenta parte più dolce, e più riposta.

Tra noderosi e nerboruti amplessi
Del robusto amator la Giovinetta
Geme, e con occhi languidi e dimessi
Dispettosa si mostra e sdegnosetta.
Il viso invola ai baci ingordi e spessi.
E nega il dolce, e più negando alletta;

tenstrich; und auch nicht — um's himmelswillen nicht! — übersetzt; dazu ist uns die Leber des deutschen Lesers zu lieb, und der Saft seines Markes zu theuer. Die Schilderungen von Alcina's, Armida's Liebesfreuden — im Vergleich zu denen des Marino sind es Votivtafeln, Weihebilder des Liebesgenusses, gestiftet als Opfergaben liebekranker Herzen im Zwecke der Heilung, und deren Anblick, den Intentionen der Dichter nach, auch heilbringend wirken soll. Ariosto's heitere Scherzhaftigkeit, sein schalkhaft-muthwilliger, in letzter Absicht immer doch sittenspiegelnder, sittenbildlicher, von satirischen Streiflichtern durchlächelter Witz; Ariosto's tändelnder Leichtsinn, gaukelnde Ironie, spielende Taumellust — Liebesgötter sind sie, flatternde Genien, die das Lascive selbst, das sie überschweben, mit regsamen Flügelchen, neckisch-reizend, verbergen zu wollen, und über die unverhüllteste Lust die Schatten gleichsam ihres Gaukelfluges zu werfen scheinen. Marino's Wollustmalerei hat die Wollust selbst zum Zwecke, und seine Feigenblätter haben die Form von Zeigehänden, wo nicht von Phallen, die mit gerecktem Finger auf die Stellen hinweisen, welche die Venus von Knidos mit holdgeschämigen Götterhändchen verbirgt: den lichten Flügelchen von Ariosto's Amoretten vergleichbar, die einen verhüllenden Zauber um verrathene Liebesfreuden weben. Nichts anderes als solche Schamläppchen mit einem digitus index ist auch das letzte Reimpaar, der sogenannte Ottavenschlüssel (chiave) der dritten der oben angeführten St. 60. 'Flora non sò, non sò' etc.:

„Ich weiss nicht, weiss fürwahr nicht
Ob Flora, Phryne jemals, oder jene
Thais ersonnen Gruppen so obscöne.“

Ma mentre si sottragge, e gliel contende,
Ne le scaltre repulse i baci rende.

Ritrosa a studio, e con sciochezze accorte
Svilupparsi da lui talhor s' infinge,
E 'n tanto tra le ruvide ritorte
Più s' incantena, e più l' annoda e cinge,
In guisa tal, che non giammai più forte
Spranga legno con legno inchioda e stringe.
Flora non sò, non sò se Frine ò Thaide
Trovar mai seppe oscenità sì laide . . . (c. VIII. St. 58 ff.)

An Verwahrungen sogar mit sittlich entrüsteten Ausrufungszeichen lässt es Marino nicht fehlen; an schnell, eifrig schnell seine angehängten moralisirenden Reflexionen über das Verwerfliche katechisirenden Warnungen: moralische Betrachtungen, welche den Schürzen jener Buschmänninnen gleichen, die sie, statt vorn, hinten tragen; Apage-Bekreuzungen, ähnlich jenen Kreuzchen, die der Pfaffe in Thümmel's Reisen als unnahbares Zauberpentagramm dem schönen Klärchen aufmalt — wo? sagt das Intelligenzcomtoir dort bei Thümmel. Und diese sich den Rücken deckenden moralischen Betrachtungen, die Marino bei seinen verblüffendsten Liebesknäueln hinterher anzubringen pflegt, sie gleichen an lilienreiner Unschuld vollkommen den Lilien, welche in Voltaire's „Pucelle" seine Heldin dem schlafenden Pagen an entsprechender Stelle mit dem Pinsel als Wappen hinmalt. [1]) Schiller's Xenie: „Der Kunstgriff", giebt die Anweisung:

„Wollt ihr zugleich den Kindern der Welt und den Frommen gefallen?
Malet die Wollust — nur malet den Teufel dazu!"

Den Kunstgriff brauchte schon Marino mit bestem Erfolg: Nur gleicht sein Teufel aufs Haar einem Satyr, der ein solches Liebeslustgefecht in flagranti belauscht, und der sich als Teufel blos durch den längern Schweif legitimirt. Der Abschreckungs-Teufel auf Marino's Gemälde der Wollust ist der Brunstteufel der Satyriasis. Ja der Dichter des Adone krönt die Frechheit seiner lupanarischen Unzuchtsmalerei mit der womöglich noch grössern Frechheit einer scheinbar von sittlichem Eifer glühenden **Brandmarkung** seines eigenen Schandbildes. Er hat die Stirne, Stanzen wie folgende drei auf die Stirne des siebenten Canto mit dem Glühstempel zu drücken, der eben nur seinen Lesern alle Scham aus dem Herzen aufgesogen und eingeschlürft und nun, von Schamlosigkeit sprühend, das Feuerroth seiner Leser als die letzten Funken von Schamgefühl verspritzt:

Suol talvolta però metro lascivo
L' alte bellezze lor [2]) render men vaghe,

---

1) — Sa main lui dessine
Trois fleurs de lys, juste dessous l' échine. (Ch. II.)

2) Der Musik und Poesie.

E l' honesto piacer farsi nocivo,
E divengon di Dee Tiranne e Maghe.
Nè fa rapido stral passando al vivo
Tinto di tosco, sí profonde piaghe,
Come i morbidi versi entro ne' petti
Van per l' orecchie a penetrar gl' affetti.

Elle ingombrando il cor di cure insane
Col dolce via de la lussuria molle,
Quasi del Padre Hebreo figlie profane [1]),
L' infiamman sì, che fervido ne bolle.
Instigate da lor le voglie humane
A libertà licentiosa e folle,
Dietro ai vani appetiti oltre il prescritto
Trascorron poi del lecito, e del dritto.

Ma s' a la forza magica di queste
Incantrici e perfide Sirene,
Ad aggiungere ancor per terza peste
Il calor de la Crapula si viene,
Che non può? Che non fà? quante funeste
Ululаro per lei tragiche scene?
Toglie di seggio la ragion ben spesso,
L' anima invola al cor, l' huomo a se stesso. [2])

Der Pilatus-Waschnapf, worin Marino's moralisches Gewissen sich die Hände in Unschuld wäscht, mag immerhin durch den achtlöthigen Ottaven-Silberklang an das silberne Waschbecken des Pontius Pilatus erinnern: das Waschwasser aber dazu goss ihm seine Hebe, die Crapula, über die Hände aus einer Giesskanne, die mit der Hebe aus dem Innern des Dichters spuckt.

Ueber den sonstigen poetischen Werth des Adone uns kritisch auszulassen, ist hier weder der Ort, noch unseres Geschäftes. Nur so viel dürfen wir zu unserem Zweck hervorheben, dass selbst in der ausschweifenden Ueppigkeit dieser unerschöpflichen Detailmalerei genusstrunkener Liebeswollust sich doch nur der Grundcharakter der Zeitepoche: jener leidenschaftliche Hang zu lyrischer Ueberschwenglichkeit abspiegelt. Der Adone ist gleichsam ein einziges, mit den künstlich verstiegensten Trillern und Rouladen verziertes Phalluslied in 20 Gesängen. Aus dem Born dieser Phallus-Lyrik, die von dem aphroditischen, natursymbolischen Salz-

1) Loth's Töchter. — 2) Adone, c. VII. St. 2. 3. 4.

schaume[1]) perlet, dem die Liebesgöttin entstiegen, sprudelt die Fruchtbarkeit des Dichters Marino. Sein Salz schmeckt aber mehr nach den Salzquellen, die in der Wüste entspringen, als nach dem Ocean, dem Fruchtwasser, worin die griechische Aphrodite schwamm. Und was die Fruchtbarkeit betrifft, so verräth Marino's Salz die entschiedenste Verwandtschaft mit dem Schlamme, den der Nil zurücklässt, und auf den die alten Aegypter, laut Herodot, ihr Korn säten, welches sie dann von darüberhingejagten Schweinen in die Furchen treten liessen, die das Borstvieh im Wettlauf mit selbeigenen gespaltenen Klauen pflügte, und gleich auch en passant selbeigen düngte. Die Erfindungskraft des Marino und seiner Nachfolger ist nicht die wahrhaft dichterische, quellend aus einer gestaltenvoll schöpferischen, Weltideen abspiegelnden, den innersten Wesensgehalt der Natur und des Lebens verbildlichenden Phantasie. Marino's Erfindungen sind die des lyrischen Witzes, der auf Kosten einer gedankenvollen, aus der Tiefe des Problems herausarbeitenden Anschauungsgestaltung sich in eine über alle Schranken hinausgeilende Ornamentik verästelt. Der biedere Stigliani vergleicht in seiner erwähnten Kritik des Adone, in der unglücklichen „Brille" (L' Occhiale), dieses Missverhältniss von exorbitanter Umfänglichkeit zu dem dürftigen Fabelkern treffend genug einem ungeheuerlichen Riesen, mit dem Knochengerüst eines Zwerges im Leibe.[2]) Der kritischen Brillenschlange fehlt nur der Zahn, um die Blössen des Adone zu treffen, die seine haarfein gespaltene Zunge, in Ermangelung des Zahnes, blos mit Haarspaltereien beleckt. Die Mehrzahl von Stigliani's Ausstellungen: Mangel an Einheit und Verbindung der Glieder; Unan-

---

1) Illud ajunt, quod per coitum salsi humoris substantia est, et inde Aphroditin Venerem dici, quia coitus spuma est sanguinis, quae ex succo viscerum liquido salsoque constat. S. Isidor. Orig. 8. Aehnlich heisst es in der Mythologie des Natalis Comes (Natal de' Conti): Nata esse dicitur (Venus) e spuma maris, quoniam semen genitale animalium nihil est aliud, quam spuma sanguinis supernatans, ut est in secundo de generat. animal. apud Aristotelem, quare locus datus est fabulae quod a spuma genita sit. Nata esse dicitur ab ipso mari propter salsedinem, quae non parum confert ad fertilitatem. — 2) Un vastissimo gigante con ossatura in corpo di nano. Vgl. Girolamo Aleandri: Difesa dell' Adone etc. Ven. 1629. c. V. p. 15.

gemessenheit der Episoden, weitschweifige Redseligkeit (loquacità) u. dgl. m., muss man unterschreiben. Das Alles sind aber nur äusserliche Fehler. Wie gewöhnlich fasste auch die italienische Adone-Kritik das Uebel nicht bei der Wurzel. Das Grundgebrechen liegt in der ungezügelten, alle objective Erfindung und Gestaltung absorbirenden Malerei der sinnlichen Liebeslust; liegt in dem orgiastischen Lyrismus der Unzucht: dem Schwelgen in üppigem Sinnestaumel. Was Wunder, dass, bei solchem Hange, an der poetischen Erfindungskraft ähnliche Symptome wie an den Organen der physischen Zeugungskraft zum Vorschein kommen, deren Umfang mit der Befruchtungsunfähigkeit zunimmt? Beides Eigenschaften, welche jene Zwergungeheuer in den Augen der römischen Damen der Kaiserzeit als Adonise erscheinen liessen, die jene edlen Römerinnen mit der leidenschaftlichen Inbrunst hegten und vergötterten, wie nur Marino's Venus ihren Adone. Das Poem selbst ist ein solches Zwergungeheuer.

Das Ergänzungssymptom zu der zeugungsunkräftigen, poetisch erschöpfenden Erfindung bildet der Mangel an poetischer Empfindung. Derselbe zieht sich durch die gesammte Poesie des Marino und seiner Schule. Selbst seinen eigentlichen lyrischen Gedichten, den Rime, haftet dieser Mangel an: sie bringen es, bei allem blendenden Glanz, aller Ueberschwänglichkeit und Hypersthenie des Gefühlsausdrucks zu keiner wahren, aus dem Innersten quellenden Empfindung. Seine Lagrime[1]), „Trauerklagen", die in der Sammlung von Marino's lyrischen Gedichten diese Ueberschrift führen — diese Lagrime („Thränen") enthalten gerade so viel Rührungskraft, wie die in der Zauberposse von einem bösen Magier den Augen seines Mündels als Thränen abgepressten Diamanten. Im „Adone" versiegt der Empfindungsausdruck so vollständig, dass Venus an der Leiche ihres Buhlen es zu keinem ergreifenden Klageerguss zu bringen vermag; weder in dem „La Morte" (Der Tod) überschriebenen 18., noch in dem nachfolgenden Gesang mit der Aufschrift: „La Sepoltura" (Das Begräbniss). In letzterem müssen der Gefühlsöde die Erzählungen der als Trostspender erschienenen Gottheiten: Ceres, Apollo, Tethis und Bacchus aushelfen, welche, nach Ovid, Musaeus, Homer etc., die Schick-

---

1) La Lira Rime de Cavalier Marino 1—3. Venet. 1653. P. 3. p. 127—150.

sale ihrer Lieblinge, als Tröstungsbeispiele, der Venus vortragen. Es ist der Fluch eines, namentlich in geschlechtlichen Liebesempfindungen schwelgerischen Lyrismus: entweder harte Mühlsteine zu weinen, oder an der Thränenfistel einer wässerigen Sentimentalität zu kranken.

Was Marino's Kunststyl betrifft, welcher selbstverständlich alle Gebrechen seines poetischen Geistescharakters wiederspiegelt, so können wir nur eine der Eigenschaften hier andeuten: das Hyperbolische der Tropen und Metaphern, das Marino in die italienische Poesie hineintrug, wie fast gleichzeitig Luis de Gongora in die spanische, und der Euphuist, John Lilly, in die englische Poesie. Diese Metaphorik giebt nicht den idealisirten Naturcharakter, nicht das reine, poetisch verschönte Naturbild wieder; sondern spiegelt eine, von der phantastischen Laune seltsamer Geistesspiele und Verknüpfungen, von der proteischen Wunderlichkeit eines, man möchte sagen, kosmischen Witzes durchtränkte Bildlichkeit wieder. Es ist ein asiatisches Element, mit dem Unterschiede, dass die Hyperbolik der Metapher bei den Orientalen aus einer schwärmerischen Phantasie, einer natursymbolischen Ueberschwänglichkeit und Geistestrunkenheit entspringt; bei Marino und Genossen dagegen sich nur als die Frucht einer parasitischen Ueberbildung des Geschmackes und des lyrischen Witzes ausspricht. Dieser Parenthyrsus der Redefiguren wird für die abendländische Literatur dadurch von Bedeutung, weil er seit Marino, Gongora und Lilly ein Charaktermoment der romantischen Redefärbung, im Gegensatz zur classischen, bis auf den heutigen Tag bildet. Der Marinismus ist in dieser Beziehung so wenig erloschen, dass er in gewissen literarischen und poetischen Erscheinungen vielmehr zur höchsten Kunstentwickelung gediehen: Jean Paul, Byron, Chateaubriand sind, dem Style nach, potenzirte, vollendete Marinisten. Victor Hugo repräsentirt eine Monstre-Carricatur des lyrischen Marinismus; einen jener „Chargen-Grossköpfe" als Poet, der mit Vulcan's Kunsthammer mehr als Eine geharnischte, mit dem Gorgonenschilde der Lyrik des phantastisch-bizarren Witzes bewehrte Göttin der Aftersweiheit aus seinem eigenen Grosskopf-Schädel herausschlug, und der nebenbei ausgestattet erscheint, trotz einem jener schon bezielten Priapenzwerge in Böttiger's „Sabina." Selbst Calderon's dramatische Poesie blitzt vom Marinismus.

Ja der grösste der romantischen Poeten, Shakspeare, erscheint, in Styl und Ausdrucksweise ohne nachweisbaren Zusammenhang mit Marino, nicht selten als ein Montegibello, der in Lavaströmen Marinismus auswirft. Lavaströme freilich auch, die zu Paradiesen der herrlichsten Weingelände erblühen mit Lachrimae Christi-Trauben gesegnet, von Grösse der Weintrauben, welche die Kundschafter des jüdischen Volks aus dem gelobten Lande als Probe mitbrachten, die Riesenfrüchte auf Schulterstangen paarweise dahertragend. Von solchen Trauben hatte der griechische Thatengott, Dionysos, keine Vorstellung, und wusste auch nichts von dem Beseligungsrausche dieses Tragödien- und Komödien-Weines.

Von Paris kehrte Marino, der Einladung seines Gönners, des Cardinals Ludovisio, folgend, nach Italien Ende 1622 zurück. In Rom, wo Marino einen enthusiastischen Empfang erfuhr, wurde er zum Präsidenten der Akademie der „Humoristen" ernannt. Als bald darauf sein Mäcen, Cardinal Ludovisio, an Stelle Gregors XV., zum Papst (Urban VIII.) erwählt worden, verliess Marino Rom und ging nach Neapel, wo ihm vom Herzog Alba eine ehrenvolle Aufnahme zu Theil ward. Hier befiel ihn eine tödtliche Krankheit, der er am 25. März 1625 erlag. Als Marino sein Ende herannahen fühlte, bereute er mit Thränen die Obscönitäten, wovon er seine Poesien befleckt wusste, und bat, Alles aufzubieten, um sie zu vernichten. Da hätte man den Zeitgeschmack selber unterdrücken müssen, der Marino's Dichtungen in Fleisch und Blut so vollständig verwandelt hatte, dass selbst die Satiren gegen Marino's Manier dessen Farbe trugen. Die komischen Sonette des venezianischen Dichters Francesco Melosio[1]) z. B.; wie fast gleichzeitig der Spanier, Francisco de Quevedo, die ausschweifende Bildersprache der Marinisten und die gezierten Schwülstigkeiten des Gongora parodirte, dessen Schüler und Nebenbuhler Quevedo war. Verrieth doch selbst das komische Heldengedicht, um dessen Erfindungs-Priorität Alessandro Tassoni[2]) und Franc. Bracciolini[3]) stritten, das Signum temporis: die subjective Geistesstimmung auf Kosten des plastischen Momentes in der poetischen Gestaltung, das die Ossa-

1) Poesie etc. Ven. 1678. — 2) Geb. Modena 1565, † 1635. — 3) Geb. Pistoja 1566, † 1645.

tur, den Knochenbau, gleichsam auch der Lyrik bildet. Auf dem Gleichgewicht beider Elemente: des plastischen und musikalischen, beruht die Kunstform des kleinsten, hingehauchten Liedes. Melos bedeutet ja zugleich Lied und Glied. Dieser vollkommene Einklang von Gestaltlichkeit und Stimmung macht Goethe zum ersten Lyriker der neuern Poesie. Nach ihm überwiegt das Musikalische das Anschauliche in so vorwaltender Weise, dass ein lyrisches Gedicht von Eichendorf z. B., von Heine u. s. w. fast schon zu einem Liede wird „ohne Worte." Der Musikant verjubelt den Poeten, und die Lyrik als Poesie geht flöten. In seinem komischen Epos: Der Eimerraub[1]), ahmt Tassoni die Manier des Ariosto nach, ohne einen Funken von Ariosto's kunstbildnerischer Phantasie. Was bleibt übrig? Die subjective Laune, der blosse Spass, dessen Komik denn auch lustig wie der Vogel pfeift, wie ihm eben der Schnabel gewachsen ist. Das komische Epos ist aber nur die parodistische Kehrseite zum ernsten Heldengedicht, und daher ganz so kunstgestaltsam, so formenreich und bildnerisch wie dieses. Das scherzhafte Bildwerk einer Gemma ist um kein Haar weniger plastisch als eine Giebelgruppe. Ein Siegelring, der anstatt sein Bild rein und vollkommen abzuprägen, ein Musikstück leiert, hat den Castratenschnitt, nicht aber den Schnitt des Stempels, von dem Schiller singt: wer ihn zeigen, von ihm singen kann, der hüpfe hoch und springe. Das plastische Moment in der Lyrik ist eben auch der männliche, der eigentlich poetische Factor, und ohne dasselbe jedes Lied eine Castratenarie. Bezeichnend für Tassoni's lyrische Komik ist seine gegen Petrarca gerichtete Kritik;[2]) diesen Plastiker als Sonettisten, von dessen Lyrik man in Wahrheit sagen kann, dass sie gefrorene Musik. Das Umgekehrte ist aber noch misslicher; wenn nämlich die Lyrik Münchhausen's Posthorn ist, worin die gefrornen Töne aufthauen und zu Wasser werden. Tassoni's „Eimer" ist voll solchen Wassers. Die Vorzüge, die Bouterwek an ihm rühmt:

1) La secchia rapita. Die erste Ausgabe erschien in Paris 1622; nicht, wie Bouterwek angiebt, 1629; und um vier Jahre später als Bracciolini's komisches Heldengedicht: Lo Scherno degli Dei („Das Spottgelächter der Götter"). Florenz 1618. Die Verspottung gilt dem Netze des Vulcan mit dem eingefangenen Vögelpaar: Venus und Mars. — 2) Considerazioni sopra il Petrarca, zuerst gedr. 1609.

„Klarheit der Gedanken und Bilder“ vertragen sich ganz gut mit musikalischem Eiswasser. Auch „Leichtigkeit und Eleganz der Sprache“ spricht dafür. Noch bezeichnender für Tassoni's schmelzende Posthornarien in zwölf Gesängen, welche Ottaven eimerweis ausschütten, sind seine kritischen Afterreden[1]) gegen Homer, dessen komisches Heldengedicht, das ehrwürdig älteste, der Stammvater des komischen Epos: der „Froschmäuslerkrieg“ doch wenigstens nicht in aufgethauten Trompeterstückchen herumschwimmt, wie der zwischen den Bolognesen und Modenesen im 13. Jahrh. geführte, von Tassoni besungene Krieg um den Eimer, welcher noch jetzt an einer Kette im Glockenstuhl der Kathedrale zu Modena[2]) hängt, aber wasserleer dahing, bis ihn Tassoni gefüllt mit seinen 12 Gesängen. Ein Ausfall gegen Homer ist ein Krieg gegen die Poesie selbst, als gestaltende Kunst; ist ein ikonoklastischer Krieg, worin zum Angriff geblasen wird mit Münchhausen's Horn als Trompete von Jericho, bei deren Schall die ganze Plastik einstürzt. In Ton und Führung dem „Eimerraub“ des Tassoni verwandt, verfällt „der Eselskrieg“ (L' Asino)[3]), ein komisches Heldengedicht in 10 Gesängen vom Grafen Carlo de' Dottori, derselben Kategorie. Der Esel, dem die Trompete von Jericho in der Kehle sitzt, prangt nicht allein in Dottori's komischem Epos als Fahnenbild im Kriegspanier des Anführers der Bürger von Vicenza gegen die von Padua: Er darf auch als Wappensymbol die Fahne dieser ganzen, auf Kosten eines architektonischen Kunstgedankens, komischen Localpoesie schmücken. Möglicherweise dürften wir alsbald den Nachhall der Trompete auch aus der Tragedia 'Aristodemo', von demselben Dottori, schallen hören.

Bracciolini's komisches Epos: „Lo Scherno degli Dei“, „der Hohn der Götter“, läuft gleichfalls nur auf einen frostigen Spass, auf eine verfängliche Burleske, hinaus, worin u. a. Vulcan sich gegen Mars mit einer Feuerschaufel zur Wehr setzt, und ein Schuhflicker nur desshalb den Bacchus vorstellt, weil Tac-

1) Pensieri diveısi 1612. — 2) J'étais curieux de voir ce fameux sceau, qui est le sujet de la Secchia rapita du Tassoni: je le vis dans le clocher de la cathédrale, où il est suspendu perpendiculairement à une chaine de fer. Mémoires de Goldoni. Paris 1787. t. I. p. 139. — 3) L' Asino, poema eroicomico da Iroldo Crotta (Anagramm von Carlo Dottori). Venez. 1652. 8.

cone (Schuhflicker) von Tacco (Schuhabsatz) hergeleitet wird, und Tacco mit Bacco reimt. Wie gereimt-ungereimt! Welcher wässrige Humor aus Münchhausen's Posthorn! Parodien der Götterfabel fanden wir schon von der uralten Siculischen Komödie des Epicharmos[1]) behandelt und scenisch dargestellt. Wie gedankenhaft aber auch, geadelt und gehoben von tieferen, wenn nicht poetischen, doch speculativen, Pythagoräischen Anschauungen, Philosophemen und Lehrmeinungen! Das Apollonische Element, nach unserer Bezeichnung[2]), gegenüber dem Dionysischen Momente geistestrunkener Lyrik, enthusiastischer Stimmung, zu welchem jenes das ergänzende Correctiv der Maassbestimmung, der ethischen Ordnung, das plastische Princip, bildet. Mit dem heiligen Ernst dieses idealen Gedankenmomentes aller Kunst und Poesie, aller menschlich göttlichen Lebensordnung schwand auch das poetische Gestaltungsvermögen innerhalb des lyrischen Kunstbereiches dahin. Jener tiefere Ernst der Weltbetrachtung waltet, trotz der scheinbar leichtfertigen Form, im innersten Grunde auch in Ariosto's grossem epischen Gedicht, wie er aus seinen Satiren, und selbst aus seinen Komödien hervorblickt. In kunstgesetzlicher Beziehung wirkt dieses ethische Ordnungsprincip eben als architektonischer, als „plastischer Keim", welcher denn aber auch in den meisten Erzeugnissen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrh. zum schadhaften Fleck verkümmert.

Den Marinismus kann selbst die Satire jenes Jahrhunderts nicht verläugnen. Die Satiren des Pindarikers, Benedetto Menzini[3]), die gepriesensten des Zeitalters, erscheinen, trotz des erstrebten classischen Tons, marinistisch gefärbt. Weit entschiedener noch tragen die Satiren eines der kräftigsten Kunstgeister des 17. Jahrh. diese Farbe: die Satire[4]) des hochgefeierten Malers Salvator Rosa.[5]) Den Styl der Marinisten geisselt S. Rosa mit Riemen, die aus der Haut des Marinismus geschnitten. Dem Missbrauche der Musik, Poesie und Malerei, die Salvator Rosa durch seine drei ersten Satiren Spiessruthen laufen lässt,

1) Gesch. d. Dram. II. S. 13 f. — 2) Gesch. d. Dram. I. S. 50 f. — 3) Aus Florenz geb. 1646, gest. 1708. — 4) Ausgabe der 6 Sat. des S. Rosa von Fiorell. Gött. 1785. Neuere Ausgabe: Londra 1791. Bekannt ist der Roman „Salv. Rosa und seine Zeit" von der Lady Morgan. — 5) Geb. 1605, gest. 1673.

wäscht er die Wunden mit einem Essig von Marino's Weingährung. Ob er nicht ein Tröpfchen davon, und mehr als eines, auch in seine Malerfarben gemischt, wer möchte die Hand fürs Gegentheil ins Feuer stecken? Wir nicht. Salvator's Seestürme schnauben diesen Geist; seine Banditenwälder brausen davon; seine wilden Felsabstürze und schäumenden Gebirgswasser predigen diesen Geist, ähnlich wie Besessene weissagen: mit Schaum vor den Lippen. Die zeitgenössischen Malerschulen, die Neapolitanische, die Bolognesische, die Martyrienmalerei der Carracci's, wie die ekstatische des Carlo Dolce, sie athmen alle die Marino-Wollust, die Liebesmarterbrunst, wenn auch als Verhimmelung, als phantastisch trunkene Verzückung. Den Charakterunterschied des ideal-plastischen Ausdrucks eines heiliginnigen Seelenentzückens von dem wollüstig-malerischen einer brünstig-schmachtenden, visionär-schwärmerischen Ekstase bezeichnet nichts schlagender, als Rafael's und Carlo Dolce's Cecilia. Damit wird zugleich der Unterschied im Kunstcharakter beider Jahrhunderte ausgesprochen. Ist Bernini's schwülstige Plastik nicht Marinismus in Marmor? „Wer nicht zuweilen über die Regel hinausschweift, bringt's zu nichts" [1]), lautete Bernini's Kunstregel, dessen Statuen Winkelmann „wassersüchtig" nennt — marinisch aufgeschwemmt eben, flämische Plastik; Rubens als Bildhauer, ohne Rubens' Geist und Feuer, ohne Rubens' marinisch-üppiges, fleischbrünstiges Colorit — eine Plastik: die Leiche von Rubens' Malerkunst. Hat nicht Marino in seinen, „Galeria" betitelten, den Bildern berühmter Maler gewidmeten Lobgedichten auch den Pietro Paolo Rubens gefeiert? [2]) Knüpft nicht auch diese — man gestatte den Ausdruck, — diese Lyrificirung der zeichnenden Künste, die sich von den antiken Weih-Inschriften für plastische Kunstwerke, in griechischen Anthologien, eben durch den dithyrambischen Ton unterscheiden — knüpft und schlingt nicht auch diese Lyrik ein gemeinsames Band von Marinismus um Poesie und bildende Künste jener Zeit? Denn auch auf Sculpturwerke [3]) erstreckt sich Marino's panegyrische

1) Chi non esce tavolta della regola, non passa mai. — 2) Galeria del Cavalier Marino. Ohne Druckort und Jahreszahl. Leandro morto tra le braccie delle Nereide di Pietro Paolo Rubens, p. 25. Ritratti. — 3) Le Sculture Parte sec. della Galeria del Cavaliero Marino, distinta in Statue, Rilievi, Modelli, Medaglie etc. p. 155—291.

Bilderlyrik. Und glühen Rubens' Gemälde — historische, wie „der Raub der Sabinerinnen" in der Nationalgalerie zu London ungerechnet, — glühen Rubens' Bacchanalien, einzelne seiner mythologisch erotischen Bilder, seine Pastoralen, glühen sie nicht in den brennenden Farben von Marino's wenig gekanntem, in keiner Literaturgeschichte, unseres Wissens, verzeichnetem Hirtenpoem: La Pastorella? Eine Pastorella in 39 Ottaven, die den Liebesgenuss in Flagranti malen, al fresco, mit dem Mauerpinsel, mit dem — Königsmauer-Pinsel. Würdig ruht diese Perle von Pastorella, ein zur Perle erstarrter *γόνος*-Erguss — in der Austerschale, deren Klappen, in der uns vorliegenden Ausgabe, das in der italienischen Bordell-Literatur berüchtigte Poem: Il Libro del Perchè, und eine Ode in Stanzen auf den Priapo bilden.

Diesem, auch bei dem unbescholtensten Inhalt, durch stylistische Ausschweifung priapëischen Marinismus der Lyrik in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. trat in der zweiten die als Exkönigin berühmte Christine von Schweden mit einem classisch-geschulten Quos ego! entgegen, nachdem sie den Scepter, der stets für sie nur der Griff ihrer Jagd- und Reitpeitsche war, gegen König Dionys' Schulmeisterbakel, aber freiwillig, vertauscht; den Thron ihres glorreichen Vaters, Gustav Adolph, um ein Nadelgeld preisgegeben[1]) und seinen Glauben, für den er, der grösste protestantische Glaubenskriegsheld, fiel, am Kreuze des Loyola abgeschworen hatte, zu dem sie von Stockholm bis Rom auf den Knieen kroch; die kleinen bussfertigen Abstecher und Seitensprünge ungerechnet: nach Fontainebleau z. B., wo sie ihren Stallmeister und Mignon, Monaldeschi, zum heiligen Dionys (St. Denis) vom Scharfrichter köpfen liess. Den frommen Drang, ihre Mignons zu Heiligen zu machen, bekundete sie schon vor ihrem Abfall von ihrem Volk und Glauben, da sie noch geheime Loyolistin des Jesuitenpaters Antonio Macedo war: durch Stiftung des Amarantenordens, so benannt von Amaranta in Portugal, dem Geburtsort ihres Mignon, des spanischen Gesandten, Don Antonio Pimentel. Eine der strengen Ordensregeln verpflichtete die Mitglieder dieses geistlichen Ritterordens zum Gelübde der Keusch-

---

1) Ihre Thronentsagung erfolgte am 24. Juni 1654 gegen ein Jahrgeld von 240,000 Rthl.

heit; der ehelichen nämlich, des Cölibats. Die uneheliche fiel, nach Klosterbrauch, nicht unter die Ordensregel, die vielmehr, wie jede Regel, von den Ausnahmen, welche sie zulässt, nur bestätigt wird.[1]) Das Gelübde der Armuth hatte Christine von Schweden bereits früher in die Hände ihres Leibarztes, des französischen Chirurgen Bourdelot, abgelegt, der eine von ihm in Stockholm gestiftete fromme Gesellschaft leitete, wo ausschliesslich nur Liebesmahle, gleich denen des Trimalcio, abwechselnd mit den andächtigsten Tänzen abgehalten wurden, wie sie derselbe Trimalcio zu seinen feierlichen Götterschmäusen angeordnet hatte. Mit dem Gelübde der Armuth hielt es Königin Christine so streng, dass der entsagungseifrige Geist desselben die Liebesmahle selbst durchdrang, und die geweihte Liebeskost das Silbergeschirr verzehrte, worin sie aufgetragen wurde; so unverbrüchlich streng, dass die Königin die Zahlungen an die Dienerschaft einstellen, und von ihren Beamten borgen oder Geschenke annehmen musste, um die täglichen Bedürfnisse ihres Haushalts zu bestreiten.[2]) Bald brachte sie die Krone selbst dem Ordensstatut des Bourdelot und seinem Armuthsgelübde, dem eigentlichen heimlich-heiligen Grunde ihrer Thronentsagung, zum Opfer.[3])

1) In ihrer Lebensbeschreibung p. 57 sagt die Königin selber: Je me serais sans doute mariée si je n' eusse reconnu en moi la force de me passer des plaisirs de l' amour: d. h. de l' amour conjugal, was v. Ranke mit dem Schönpinsel vertuscht hat, wenn er hinzubemerkt: „und man darf ihr hierin um so mehr glauben, da dieses Werk zugleich eine Art von Beichte ist" (die Päpste III. S. 84. 3. Aufl.) — als ob Das der Sinn der Worte: „de me passer des plaisirs de l' amour wäre: „den Liebesfreuden überhaupt zu entsagen" — credat von Ranke et Judaeus Apella! — 2) „Das Geld fing wirklich an zu mangeln und reichte oft nicht zu den täglichen Bedürfnissen des Haushaltes" (v. Ranke a. a. O. S. 94.). Das Borgen von der Dienerschaft und das Geschenke Annehmen vertuscht wieder der historisch-diplomatische Schminkpinsel, aber zum Unglimpf der frommen Königin, die dem Ordensgelübde der Armuth, als Loyola's heimliche Neophytin, aufs eifrigste nachgelebt. — 3) Motivi onde si crede la regina di suezia aver presa la risolutione di rinonciare la corona, bei Archenholtz II. App. Nr. 47. Hiezu bemerkt v. Ranke in die Seele der königlichen Entsagungsheldin seiner Depechen-getreuen, trefflichen „Digression über Königin Christine von Schweden": „War es nicht in der That besser, wenn sie sich eine jährliche Rente ausbedang, und damit ohne so viel Widerrede zelotischer Prediger, die in ihrem Thun und Treiben nur eine

Loyola's und Bourdelot's, des Seelen- und Leibchirurgen, königliche Proselytin im Amazonenjagdkleid, worin die selbstentthronte Schwedenkönigin ihren Einzug in Rom hielt, feierlich vom Papst Alexander VII. empfangen, war aber zugleich auch Plato's Schülerin, den sie in der Urschrift so geläufig las wie den Ovid und Petronius; und war in ihres Leibchirurgen mit frommen Liebesmahlen abwechselnden Tänzen nicht tiefer eingeweiht, als in den griechischen Tänzen: dem Kordax der griechischen Komödien namentlich und in der Pyrrhiche, die ihr zwei der vorzüglichsten Vortänzer der Philologen des Jahrhunderts: der Deutsche, Marcus Meibomius, und der Franzose, Naudaeus (Naudé), in einem zu Stockholm veranstalteten Hofconcerte vortanzten. Wie musste die classisch-gelehrte, selbst die galante Poesie unter den classischen Formen des griechisch-römischen Gartengottes zu geniessen gewohnte und geschulte Königin, wie musste sie ihren kunstgebildeten Formensinn abgestossen fühlen von den übertriebenen Auswüchsen und Ungeheuerlichkeiten des Marinismus und dessen Lyrik? Wie launig die Natur zuweilen spielt! Ihr selbst, der nordischen Königin-Amazone, hatte Mutter Natur die linke Schulter mit einem solchen lyrischen Auswuchs gesegnet. Königin Christine nahm aber, als Philosophin, ihre in Marini's Styl überladene Schulter auf die leichte Achsel. Oder wäre dieser „kleine Verdruss" die Knospe gewesen, die sich zu dem grossen Aergerniss entwickelte, das sie an Marini's und seiner Schule lyrischen Auswüchsen und hohen Schulterblättern nahm? So viel erhellt aus den Aufzeichnungen der Herzogin von Orleans, dass sich Christine's classischer Formensinn auch hier bewährte: So oft sie nämlich, hingelagert auf einem schwarzseidenen Bette, wie sie Gott geschaffen, ihre jungen Akademiker von der lyrisch-classischen Abtheilung, Einen nach dem Andern, zum Handkusse empfing, drappirte sie ihre Lage derart, dass sie stets auf der mari-

abenteuerliche Curiosität, einen Abfall von der Religion und den Sitten des Landes sahen, nach ihres Herzens Gelüsten in dem Auslande lebte?" (a. a. O. S. 94). Die kurzsichtigen, zelotischen Priester, die nie einen Gesandtschaftsbericht eingesehen und blind gegen das reine Licht der gottbeseligten „Beichte" waren, die Antonio Macedo's, Antonio Pimentel's und des Chirurgen Bourdelot erlaucht-fromme Ordensschwester und Agapitin in ihrer „Lebensbeschreibung" abgelegt!

nisch schwülstigen Schulter zu liegen kam. Herr v. Ranke freilich würde diese Aufzeichnung der wackern, wahrheitsbeflissenen deutschen Prinzessin unter die „Afterreden" verweisen, die er Seite 102 a. a. O. kennzeichnet.

Die Wiederherstellung des classischen Styls nach dem Kunstideal des augusteisch-mediceischen Zeitalters; eine der katholischen Gegenreformation entsprechende, mit der Wiederaufrichtung des Papstthums, des Katholicismus und der kirchlichen Hochgewalt und Autorität zusammenwirkende ästhetische Restauration — nach diesem grossen Ziele rang Christina's von Schweden in der Antike eingelebter Geist. Zu diesem einer Thron- und Glaubensentsagung unzweifelhaft würdigen Zwecke stiftete Christine 1680 zu Rom eine Akademie für literarische Uebungen in ihrem Hause, unter deren Statuten das vornehmste war, dass man sich der schwülstigen, mit Metaphern überhäuften modernen Manier enthalten, die Muster des augusteischen und mediceischen Zeitalters ausschliesslich nachahmen und jenem aufgedunsenen, von verschrobenen Tropen, Metaphern und Figuren strotzenden Styl entsagen wolle.[1] Die im 18. Jahrh. berühmt gewordene römische Akademie 'Arcadia' war ein Nachschössling der Akademie der nordischen Exkönigin. Wenn sich um den Thron der Königin Christine in Stockholm die grössten Philosophen, Philologen und Kordax-Tänzer, ein Meibom, Naudé, Isaac Vossius, Salmasius, Conring, Bochardt, Huet, Grotius, Descartes u. a. m. versammelt hatten: so gingen aus der classischen Schule der Exkönigin in Rom Petrarchisten hervor, lauter fromme Zionsänger, die, nächst Gott und seiner Kirche, ihre hohe Gönnerin, die zum einzig wahren Glauben zurückgekehrte Tochter Gustav Adolph's, in Hymnen und Oden verherrlichten, gegen die ausdrückliche Bestimmung von Paragraph 11 der akademischen Statuten, welcher alle Lobeserhebungen der Königin verbot. Und vorzugsweise in Verstössen gegen diesen Paragraphen bestand die von Christine wiedergeborne Lyrik der classischen Restauration: die Lyrik des Fran-

1) In quest' accademia sei studj la purità, la gravità, e la maestà della lingua Toscana: s' imitino per quanto si può i maestri della vera eloquenza de' secoli d' Augusto e di Leone X., — — e però si dia bando alle stile moderno turgido ed ampulloso, ai traslati, metafore, figure etc. bei Archenholtz IV, S. 28. §. 28. v. Ranke a. a. O. S. 100.

cesco Conte di Lemene aus Lodi[1]) z. B., dessen Oden „der heiligen Majestät von Schweden“ (la sacra maestà de Suezia) mit Assaf's Klängen in Petrarca's Rhythmen lobsangen. Derselbe heilige Sonettensänger brachte die gesammte Theologie nach dem katholischen Bekenntniss in Sonette und Hymnen, gab der Sammlung den Titel „Gott“ (Dio) und widmete sie dem „Vicegott“ (Vice-Dio) Innocenz XI.[2]) Das Classische dieser Restaurationslyriker verhält sich, wir sagen nicht zur Griechischen oder Römischen, verhält sich zur Lyrik des Petrarca, wie der Vicedio zum Dio; und ihr classischer Styl zu dem des Pindar, wie der Baustyl einer Jesuitenkirche zum Parthenon. Conte de Lemene starb in seiner Geburtsstadt Lodi 1704, im Alter von 70 Jahren.[3])

Unter den Flügeln der königlichen Schwanenjungfrau des Nordens, Schwanenjungfrau auch an Jahren[4]), pickte sich ein anderes lyrisches Schwänchen durch die Eierschale: Alessandro Guido aus Pavia.[5]) Das Singschwänchen erwuchs zum zweiten italienischen Pindar nach Chiabrera, welcher zweite Pindar aber gleichwohl, im Vergleich mit dem ersten, dem wirklichen Pindar, im Vergleich mit dem dircäischen Schwan, ein grünes Piepschwänchen blieb sein lebelang. Unter den Augen der Königin dichtete Aless. Guido ein Schäferspiel Endimione, worin sie selbst einige Verse einzufügen nicht verschmähte[6]), die sich noch jetzt von den übrigen durch kleine Striche unterscheiden, in die man sie — wie Bouterwek bemerkt — eingeklammert hat, damit sie nicht verkannt werden. Zur classischen Lyrik hatte die „unsterbliche Cristina“ [7]) den ursprünglichen Marinisten Guido bekehrt, dessen erste Poesien und sein verschollenes Dramma: 'Amalasunta in Italia', die Farbe jener Schule trugen. Aless. Guido's letzte Arbeit war eine Umdichtung der lateinischen Homilien des Papstes Clemens XI. in italienische Verse. Bouterwek lässt ihn am Verdruss über einen „gefährlichen“ Druckfehler sterben,

---

1) Poesie diverse, Milano e Parma 1726. 2 Vols. 8. Der erste Band enthält die weltlichen, der zweite die geistlichen Gedichte (poesie sacre). — 2) Bouterwek a. a. O. S. 443. — 3) Tirab. a. a. O. p. 700. — 4) Sie starb 1689, 63 Jahr alt. — 5) Geb. 1650, † 1712. — 6) In cui La stessa Cristina non si sdegnò d' inserire alcuni suoi versi (Tirab. 697). — 7) „Immortal Cristina“, so nennt Guido seine hohe Beschützerin in einer Ode an Clemens XI.

der sich in diese versificirte Uebersetzung eingeschlichen. Nach Tiraboschi starb Guido am Blutschlag; vielleicht eben infolge von Bouterwek's apoplektischem Druckfehler.

Wir haben noch des bedeutendsten unter den Lyrikern aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrh., des Vincenzo da Filicaja[1]), zu erwähnen, dem seine zwei Oden, eine Trauerode auf die Belagerung von Wien durch die Türken und eine Triumphode auf den Entsatz dieser Hauptstadt (1683) durch den Polenkönig Sobieski, schmeichelhafte Zuschriften vom Kaiser Leopold, vom König von Polen und vom Herzog von Lothringen eintrugen. Den gekrönten Häuptern schloss sich die entkrönte Schwedenkönigin, die Krone und Scepter der Jungfrau Maria zu Loretto geweiht hatte, mit einem Glückwunschschreiben an Filicaja an, das ihre Bewunderung der beiden Oden dem Dichter aussprach. Ihr Entzücken über seine dritte, sie selbst feiernde Ode, nahm einen solchen dem Hochflug der Ode gleichkommenden lyrischen Schwung, dass sie den abwesenden Dichter zum Mitglied ihrer Akademie ernannte, und die Versorgung seiner Söhne und deren Ausbildung zu italienischen Pindaren übernahm. „Alle seine Gedichte haben eine gewisse classische Würde", sagt Bouterwek. „Nur zuweilen wird seine Poesie, wenn er von Gott und der Königin Christina fast mit gleichem Andachtsenthusiasmus spricht, unleidlich." Was musste erst der liebe Gott dazu sagen?

Wir verzeichnen noch den Namen des Mailändischen Senatssecretärs Carlo Maria Maggi (geb. 1630, gest. 1699), nicht wegen seiner mittelmässigen Sonette und Canzonen, sondern aus Rücksicht auf seine Commedie im Mailändischen Dialekt, in unsere Tabletten, und kehren von unserem Ausflug ins lyrische Bereich des 17. Jahrh. heim in unser eigentliches, das dramatische Gebiet, festen Fuss fassend auf unserem Grund und Boden. Wir stehen nun wieder an der Pforte der italienischen Komödie des 17. Jahrh., wo uns deren Thorwart, der auch den Namen seines Pförtnerpostens, den Namen Porta, trägt, mit einem „Tretet ein!" empfängt.

Giovanni Battista Porta

wurde zu Neapel um die Mitte des 16. Jahrh. geboren. Im Alter von 10 Jahren verfasste er bereits Reden, die seine Lehrer in

1) Geb. 1642 in Florenz, gest. 1707.

Erstaunen setzten. Bei Abfassung seines gelehrten Werkes „Della Magia naturale“[1]) (von der natürlichen Magie), zählte Porta 15 Jahre. Unter den krausen Vorurtheilen, wovon die 20 Bücher dieses Werkes erfüllt sind, blitzen Lichter auf, die so manches Dunkel, in der Optik namentlich, erhellen. Im 17. Buche tritt der junge Porta als Erfinder der Camera obscura auf. Eine hingeworfene Bemerkung: dass die Augenhöhle einer Camera obscura gleiche, lüftete vom Geheimniss des Sehens den Schleier, den gänzlich zu heben, ihm freilich nicht beschieden war. Als eines der grossen Lichter der Wissenschaft, an der Grenzmark des 16. und 17. Jahrh., entging auch Porta nicht einer Vorladung vor die Inquisition in Rom, die ja zu dem Zwecke eingesetzt war, um solche Lichter auszublasen, oder mit den eigens hiefür aus des Teufels Horn vom berühmten Drechslermeister, Ignatius Loyola, verfertigten schwarzen Löschhörnern und Löschhütchen zu ersticken. Glücklicherweise liess der Erfinder der Camera obscura den Schieber zeitig genug fallen, so dass die Dunkelmänner die Dunkelkammer für eine ihrer Mausefallen halten konnten. Porta entschlüpfte den Löschhörnern; keines wurde über ihn gestülpt. Er bereiste Italien, Frankreich, Spanien als Vorläufer von Caspar Lavater, zu physiognomischen Zwecken: es waren „Physiognomische Reisen“, deren Ergebnisse Porta in einem weitläufigen Foliobande mit Abbildungen[2]) der Lesewelt übergab. Hier erscheint u. a. der Kopf des Vitellius mit dem eines Uhu zusammengestellt, der Kopf des Plato mit dem eines Hundes, — jenes Hundes in Aesop's Fabel anscheinend, mit welchem der grosse Idealphilosoph, der speculative Ideendenker, allerdings in den Augen des Physikers Porta, den Zug gemein haben mochte, dass er nach dem Bilde des Fleischstücks im Flusse schnappte, und dieses ins Wasser fallen liess. Nach Porta's physiognomischer Grundansicht sind die Gesichtszüge der treue Abdruck der Seele und ihrer Eigenschaften, dergestalt dass durch eine methodische Umformung des Gesichtsausdruckes auch die Seele eine entsprechende Umstimmung in ihren Neigungen und Leidenschaften erführe. Bei dem mit dieser physiognomischen Theorie gleichzeitigen Versuch einer Restauration des Katholicismus und der absoluten

1) 1589 fol. — 2) De humana Physiognomia Libri IV. 1586.

päpstlichen Autorität hat sich indess Porta's physiognomisches Gesetz nicht bestätigt. Die Päpste Paul IV., Pius V., Sixtus V. u. s. w. was versuchten sie nicht alles, um die erschlaffte Physiognomie der Kirche und das Papstthum wieder in das furchterweckende Gesichtsgepräge Gregor's VII. zurückzuverwandeln und straffgebärdig anzuspannen. Allein dem solcherart restaurirten Gesichtsausdruck entsprach der innere, der geistige Zeitcharakter durchaus nicht. Die gewaltsam zurechtgerückte, in Hildebrand'sche Bannstrahlen-Falten geworfene Drohgebärde Gregor's VII. blieb doch nur die Schreckensmaske eines künstlich geschraubten Fanatismus, dessen Molochtriebwerk, wie der Baalspfaffe im Götzen, der dahinter versteckte Jesuitismus in Bewegung setzte.

G. B. Porta stiftete die Academia degli Otiosi (der Müssigen), und später in seinem Hause die Academia dei Secreti (der Geheimnisse), worin nur solche Aufnahme fanden, die eine Entdeckung in der Medicin oder in den Naturwissenschaften aufweisen konnten. Er schrieb auch eine Abhandlung über Geheimschrift oder Chiffre-Schrift.[1]) In jener Uebergangszeit schwankte auch der Geist der Wissenschaft noch in einem Zwielicht von mittelalterlicher Mystik und neuzeitiger Forschungsklarheit. Derselbe Physiker, der in seiner Comedia, L' Astrologo, den Glauben an die Sterndeuterei lächerlich machte, oder doch den damit getriebenen Unfug verspottete, nahm selbst gleichwohl einen die menschlichen Geschicke bestimmenden Einfluss der Himmelskörper an. Hat der vielleicht grösste Astronom aller Zeiten, der Schwabe Johann Keppler, nicht auch die Gesetze der Himmelskörper durch die blauangelaufene astrologische Brille erforscht? Wie die Planeten ihren Schatten, so werfen die grössten Geister der Wissenschaft als ihren Schatten den Wahn in den Himmelsraum. Lalande's Aeusserung: er habe bei seiner Durchforschung des Sternenhimmels vergebens nach Gott gesucht, steigert den Wahn zu einem astronomischen Wahnsinn, so umfassend und so finster wie die Hölle.

Seine Komödie schrieb G. B. Porta als Academico degli Otiosi, während des otium honestum nämlich seines Alters, zur Erholung von seinen wissenschaftlichen Arbeiten. Obgleich aus

---

1) De occultis litterarum notis. Strassb. 1606. 8. Erste Ausgabe: Napol. 1602. kl. fol. hat den Titel: De furtivis litterar. notis.

verbrauchten Motiven der Komödie des 16. Jahrh. gezettelt, tragen die seinigen, in Bezug auf Verwickelung und Auflösung, gleichwohl den Stempel eines überlegenen Geistes. Ein Komödien-Vorspiel zu jener Meisterschaft, womit die seit Lodovico Sforza, genannt il Moro, auf die Cabinetsintrigue gestellte Staatskunst von Richelieu zur Musterpolitik ausgebildet worden, könnte man in der Virtuosität erblicken, die unser G. B. Porta im Schürzen und Lösen seiner Komödienintriguen entwickelt, denen die Cabinetsränke jener bewunderten Staatskunst auch darin gleichen, dass sie aus den verschlissenen Fäden der Sforza- und Visconti-Politik zu festen, und noch gegenwärtig wirksamen Lenkschnüren und Gauklerseilen der Widerhalts-Gleichgewichts- und Baskülenpolitik gesponnen und gezwirnt wurden. Die Visconti-Sforza-Politik bestand ja eben darin: dass sie die Fäden ihrer dynastischen Intrigue unterschiedslos, je nach Strich und Verlauf derselben, abwechselnd an die beiden mächtigsten Feinde ihres Vaterlandes, Spanien und Frankreich, anhefteten. Dass sie die Zöpfe zweier Simsone als Einschlag in den Zettel ihres Hausgespinnstes flochten, im guten Glauben: die hadernden Zöpfe würden dasselbe befestigen und unzerreissbar stärken. Was geschah? Gewebe und Webstuhl, Intriguengespinnst sammt Italien, sie gingen beide darüber in die Brüche. Verband sich Richelieu nicht ähnlich mit den Protestanten, aus deren Reichszöpfen die Hugenotten der Fronde solche Haarstränge in das Staatsgewebe seines Systemerben, Mazarin, hineinschlangen, dass der Staat schier selbst, beim Zerreissen des Gewebes, aus den Fugen ging? Wer möchte läugnen, dass die, infolge ihrer Erschütterung, dem pariser Boden, während der Strassenkämpfe der Fronde, entsprungenen und zu Barrikaden empörten Pflastersteine die Ahnen, die Aeltervāter, die Pirrha-Steine der Barrikaden aller nachfolgenden Strassenschlachten waren? Trotzdem wird bis auf den heutigen Tag nicht nur Richelieu's deutsche Cabinetsintriguen-Politik bewundert und als hohe Schule der Staatskunst betrachtet: auch Richelieu's italienische Politik gilt dafür, unbeschadet ihrer Resultatlosigkeit, indem, nach allen Intriguen, Belagerungen, geschlossenen und zerrissenen Tractaten, zuletzt dennoch Alles in Italien beim Alten blieb, und Frankreich nichts als ein paar Grenzfestungen annectirte.

Sollten wir nun Porta's Commedia:

L' Astrologo,

etwa desshalb nicht einer gleichen Bewunderung würdig erachten, weil sie aus Motiven von Ariosto's Negromante[1]) zusammengewebt ist? Und doch nicht minder geschickt und wirksam zu einem Webemeisterstück in seiner Art verarbeitet ist, als die Musterstücke, welche jene grosse Cabinetstintriguen-Staatskunst aus Motiven der italienischen, schon von Ludwig XI. in sein Fleisch und Blut verwandelten, von Karl VIII., dank Lodovico Moro's Herbeiruf, auf Italien selbst angewandten, von dessen Vetter und Nachfolger Ludwig XII., als Cesare Borgia-Politik unterstützten Staatsweisheit gespuhlt und gezettelt hat! Oder sollten wir Porta's Astrologo um desswillen geringer halten, als jene Politik, welcher derselbe das Horoskop gewissermaassen stellt, — um desswillen geringer halten, weil die Hausrathspolitik unseres Astrologo für ihn ganz ebenso erspriesslich und erfolgreich ausläuft, wie die der Anstifter, Zettler und Beförderer der Sforza- und Cesar-Borgia-Hausmachtspolitik? Denn nicht blos Cesar Borgia verdarb endlich als Verbannter in Spanien, zertreten wie eine Giftschlange auf dem Blachfelde, gleichviel ob dieses Feld ein Schlachtfeld war. Und auch nicht blos Lodovico Sforza, genannt il Moro, nahm ein klägliches Ende, der als Gefangener auf Loches, einer französischen Festung, starb; wie Porta's Astrolog in der Festung eines Kerkerloches dem Endziel seiner haute politique schliesslich entgegensieht: dem Galgen, der Sterndeuterwarte aller Astrologen, vom Schlage des Albumazar, wie Porta's Astrolog sich nennt. Allein nicht blos die Cesar Borgia's enden wie der Moro, wenn er seine Schuldigkeit gethan: die gekrönten Astrologen, die Helfershelfer der Sforza's und Borgia's, auch sie zogen ab wie Albumazar, und behielten von der Beute nicht mehr, als Porta's Astrolog von dem Silberzeug, das er dem alten Pandolfo, während seiner Zauberkunststücke, gestohlen: nicht mehr als die leeren Taschen — beide Necromanten: König Karl VIII. und König Ludwig XII. von Frankreich. Was der Cardinal-Astrolog, der Zeitgenosse von Porta's Astrologo, für Erfolge von seiner italienischen Politik erntete, haben wir eben gesehen. Der grosse Meister der Journée des Dupes, starb als Dupe seiner eigenen

1) Gesch. d. Dram. IV. S. 373 ff.

Politik. Jeder dieser Meister von der Astrologen-Politik erlebt seine Journée des Dupes, wenngleich oft erst an seinem letzten Tag.

Doch kann Porta's Astrologo auch einen Fortschritt, gegenüber von Ariosto's Negromante, geltend machen, und keinen geringen. Während Ariosto's Todtenbeschwörer Winkelzauberei treibt mit einem einzigen Gehülfen, seinem Diener Nibbio; stellt sich uns Porta's Albumazar dar als das Oberhaupt einer stattlichen Gaunerschule. Wie denn auch erst nach Ariosto's Negromante das Bruderschaftswesen in Italien in Schwung kam, zu guten und schlechten, heilsamen und heillosen Zwecken. Mit geistlichen Genossenschaften zu frommen Liebeswerken wurde die Kirchenverbesserung, behufs Wiederherstellung des Katholicismus, eingeleitet, in Form von Congregationen, dergleichen der Theatinerorden z. B. einer war, im zweiten Jahrzehend des 16. Jahrh. gestiftet. Gleichzeitig trat aber auch schon, infolge der Plünderung Roms durch die kaiserlichen Truppen (1528) eine Landplage Italiens in der Verbindung jener Banditi auf, die wir auch in der italienischen Komödie seit dem dritten Jahrzehend des 16. Jahrh. bis gegen Ende desselben eine namhafte Rolle spielen sahen.[1]) Als Ausrotter derselben wird Papst Sixtus V. gepriesen. Ausrotter, aber nicht mit der Wurzel: denn 1590 tauchten die Banditen wieder auf, aus dem römischen Boden von der fanatischen Politik Philipp's II. ausgebrütet, den Sixtus' V. freierer, die inzwischen veränderte Zeitstimmung tiefer erschauende weltkluge Blick[2]) mit finsterem Argwohn gegen den Papst, seinen Bundes-

1) Vgl. Gesch. d. Drama's IV. S. 795 f. — 2) v. Ranke deutet die damalige Haltung dieses Papstes als schwankende Unentschlossenheit (die Röm. Päpste etc. II., S. 212. 3. Auflage). — Unseres Erachtens, angesehen dass dieser „gewaltige Kirchenfürst" sich mehr noch durch hierarchisch-politische, als religiöse Motive bestimmen liess, der verfehlteste aller Züge in den zierlichen Porträtschildereien des gefeierten Depechen-Historikers, der mit so feinem legationsräthlichen Miniatur-Diplomatenpinsel historische Charakterköpfe, als Studien für junge Dramatiker und Romanschreiber, im Depechenstyl zeichnet. Wie die geschichtlichen Charaktere sich meistentheils in vereinzelte Züge auflösen lassen, je nachdem diese aus den verschiedenen, subjectiv gefärbten, vertraulichen Mittheilungen zusammengetragen wurden; gleichermaassen wird die geschichtsphilosophische Anschauung in einem solchen, aus allerlei Geheimpapieren zusammengenestelten Geschichtswerk nur in Form vereinzelter und verzettelter Reflexionen auftreten können von der allgemeinsten, verblasensten Färbung; anstatt

genossen, zur ergrimmten, gifthauchenden, Natter schwellte. Philipp II., der eigentliche Papst der Liguisten, hätte Sixtus V. als Ketzer absetzen, wo nicht verbrennen lassen, wenn dieser grösste

---

dass die geschichtsphilosophische Auffassung die Adern und Nerven des Werkes, durch alle Momente der Darstellung, als dessen Seele durchströmen und durchdringen sollte. Besteht etwa die nach „Anweisungen an Gesandte" entworfene Schilderung des römischen Hofwesens (Päpste I. S. 503 ff. 4. Aufl.) nicht aus solchen kleinen, durch allgemeine Betrachtungen vom fraglichsten Gedankengehalte vermittelten Zügen? Ein Ereigniss wie die Bartholomäus-Nacht, zu welcher geschichtsphilosophischen Gedankenhöhe beflügelt es den Geist des Historikers? In welchen weltgerichtlichen Urtheilsspruch fasst die Depechen-Geschichtsschreibung ihr endgültiges, aus der Tiefe der Thatsachen und Zwecke geschöpftes Erkenntniss? Das Urtheil lautet so hochtönend verschwommen, so geheimnissvoll nichtssagend, so orakelhaft doppelsinnig, als hätte es ein von Heinrich IV. pensionirter Hofastrolog Karl's IX. oder Catharina's von Medici, abgegeben: „Konnten aber" — lautet das Erkenntniss — „Konnten Attentate von so blutiger Natur jemals gelingen? Widerstreiten sie nicht dem tieferen Geheimniss der menschlichen Dinge? Den unbegriffenen, in dem Innern wirksamen, unverletzlichen Principien der ewigen Weltordnung? Die Menschen können sich verblenden: das Gesetz der geistigen Weltordnung können sie nicht erschüttern, auf dem ihr Daseyn beruht. Mit der Nothwendigkeit beherrscht es sie, die den Gang der Gestirne regelt." (Päpste II. S. 67. 3. Aufl.). Aus dieser astrologischen Nothwendigkeit deducirte Catharina v. Medici eben auch die Nothwendigkeit der Bluthochzeit. Und welches an Ueberzeugung und Gewissen verübte blutige Attentat könnte nicht jenes Gesetz anrufen? und welche Blutthat hat sich nicht darauf berufen? Der himmelblaue Streusand in die Augen ist darum nicht weniger Streusand in die Augen. Doch sey dem, wie ihm wolle; mögen die Jubellorbeerkronen, die dieser Geschichtsforschung geflochten wurden, auch nicht alle aus den „ewig grünen" Abfallblätterchen der Theater-Recensenten-Feuilletons gewunden, sondern wohlverdient und von den Händen würdiger Fachgenossen gespendet worden seyn: so scheint uns doch eine Geschichte der Päpste, welche nicht zugleich ihr Gegenbild: die Reformation, darstellt, — und nicht etwa in getrennten Werken, wie es dem Verfasser der „Deutschen Gesch. im Zeitalter der Reform." beliebte, sondern in Einem die grossen Glaubenskämpfe nach beiden Seiten hin kritisch veranschaulichenden Geschichtswerke — so scheint uns doch eine solche, gegen die Reformationsbewegung selbständig sich abschliessende Gesch. der Päpste jedenfalls nur ein unvollkommenes, ein halbes, ein bruchstückartiges Werk; ein Gemälde ohne Beleuchtung; ein Transparent ohne Licht; ein Avers ohne Revers; ein Spiegel ohne Folie. Sie erinnert an jenen seltsamen Gesellen in der Novelle, der als Profil vom Kopf bis zur Sohle in der Welt umher-

Papst seit Gregor VII., nicht wenige Monate nach Wiedererscheinen von Philipp's geheimer Meuchelmiliz, der Banditen, starb (Aug. 1590). Das Banditenthum, ein autochthones, im Neapolitanischen und Römischen unter dem Einflusse der spanischen Politik perennirendes Gezücht, wie die Giftbrut der Wüste bei dem Wehen des Samum, — wimmelte es nicht in der neuesten Zeit noch empor, unter den Auspicien eines von seinem Volke verabscheuten und verjagten Königs aus der Hecke der von Philipp II. ausgebrüteten Skorpionen des Fanatismus. Unter den Auspicien jenes Re-Bandito oder Sbandito, der von deutschen Rittern einen Ehrenschild als Huldigung empfing: die Krebsschale zum Skorpion, dem erlauchten Sprössling des schildbürtigen Krebsgeschlechts; wie denn auch Krebs einen Schild oder Harnisch bedeutet.

Welcher Klasse von Genossenschaften die von Don Inigo Lopez de Recalde, dem jüngsten Sohne aus dem Hause Loyola, 1539 gestiftete und durch eine Bulle Paul's III. 1540 bestätigte Gesellschaft beizuzählen: ob der Klasse der heilsamen oder heillosen Vereine: Das lässt sich am besten aus den Brüderschaften und Bünden beurtheilen, welche dem Schoosse jener berühmtesten aller Gesellschaften, bald nach ihrem Entstehen, entsprangen, als da sind: die Professhäuser; die Verbrüderungen mit den Brüderschaften der Inquisition, welche noch zur Stunde als „Militärgericht" bewaffnet mit dem Henkerschwert des Narvaez wüthet, des Galgenknechtes der spanischen Jesabel. Als da ferner sind: die Ligue, jener Guisenbund in Frankreich; jener Königsmörderbund, geschlossen zwischen den Priestern der Loyolisten und dem französischen Bürgerthum, und besiegelt mit dem Gutachten und Beschluss von 70 Doctoren der Sorbonne, unter Schutz und in Vollmacht Philipp's II. von Spanien (1587). Wir lassen die Frage, betreffs der Heilsamkeit oder Heillosigkeit jener Gesellschaft, in der Schwebe, im Hinblick auf einen mit der

läuft, um seine andere Körperhälfte zu suchen. Kurz, sie ist eine Gesandtschaftsstudie für Diplomaten, aber keine Geschichtsschreibung im grossen Styl. Eine solche ist ohne das lebenswarme, von dem schwellenden Drange und Bedürfniss einer reformatorisch-innerlichen Religions- und Herrschaftsläuterung erfüllte Volksherz, das man aus ihr schlagen fühlt, unmöglich. Ja jegliches Kunst- und Schriftwerk, das nicht aus dieser Volksseele hervorgewachsen, ist ein todter Buchstabe; und das grossartigste nur ein Pharaonengrab in der Wüste.

genannten Ligue gleichzeitigen Bund, — wir meinen die schon erwähnte geheime Nekromanten-Gesellschaft, welche in G. B. Porta's Vaterstadt, Neapel, im Jahre 1586 aufgehoben wurde[1]), worunter verschiedene Dominikaner und Barfüssler sich befanden, und mehr als Ein Albumazar. Porta's Astrologen-Brüderschaft ist demnach ein dem Jahrhundert abgelauschtes Motiv; dem Zeitalter der ersten Ordensgesellschaft, welche, im Unterschiede von früheren, der Welt statutengemäss abgewandten geistlichen Vereinen, mit dem ausgesprochenen Zwecke weltlicher Obmacht und Allbeherrschung das Staats- und Familienleben unter das Joch dieses Zweckes zu beugen durch jegliches Mittel beeifert war, welches diesen Zweck heiligt; Mittel, denen einerseits eine künstliche Fanatisirung des Volksaberglaubens, andererseits der auf die Könige bis zur Geisteszerrüttung ausgeübte Terrorismus solche Heiligung und Weihe gab. Das Genossenschaftsmotiv in Porta's Astrologo lässt sich mithin auch als das erste mit Bewusstseyn ins Spiel gesetzte sociale Motiv an der italienischen Komödie betrachten. Social nämlich im negativen, der Freiheit der Entwickelungen feindseligen Sinne; ein antisociales Motiv also, das aber, dem Aristophanischen Geiste der Komödie gemäss, sich selbst parodirt und vernichtet.

Albumazar leitet die Komödie mit einem Vereinsvortrag über die Gaunerkunst ein, den er seinen Genossen, Ronchiglio, Arpione, Gramigna etc. hält; belobt ihre Fortschritte, die sie über ein Kurzes zu den ersten Grössen ihrer Kunst befähigen werden, und kündigt ihnen einen fetten Fang an in dem alten, reichen, verliebten Pandolfo.

Was es mit dieser Liebe für Bewandniss hat, erfahren wir sogleich von dem 70jährigen Pandolfo selbst, welcher seinem Diener, Cricca, das Bekenntniss ablegt, dass er in Sulpitia, die Tochter des alten Guglielmo, sterbens verliebt sey, und dass er eine Kreuzpartie mit demselben verabredet hätte: Er, Pandolfo, heirathet die Sulpitia; Guglielmo Pandolfo's Tochter, Artemisia. Nun sey Guglielmo auf der Reise nach der Berberei ertrunken. Lelio, Guglielmo's Sohn, weise ihn und seine Bewerbung um die Schwester mit Hohn zurück. Er habe sich daher in seiner Liebesnoth an einen weit und breit berufenen Astrologen gewendet,

1) Gesch. d. Dram. IV. S. 824.

der den ertrunkenen Guglielmo auf einen Tag von den Todten erwecken soll, bis sich Pandolfo mit dessen Tochter, Sulpitia, verheirathet haben würde, worauf der Zauberer den Todten wieder zu den Todten werfen möge. Abgenutzte, verbrauchte, von der Commedia des 16. Jahrh. zu Tode gehetzte Motive, wie sich der Leser gleich an der Schwelle dieser ersten Porta-Komödie sagen wird, nach einem Erinnerungsrückblick auf die betreffende Komödiengruppe der Cinquecentisten. Doch versteht es Porta, den Abputz neu aufzuputzen durch einen Dialog voll geistreicher Witze und Wortspiele, deren sich die Komödie der Cinquecentisten klüglich enthielt; die einzige Gattung in der damaligen poetischen Literatur, welche die Concetti vermied oder doch nur selten und sparsam gebrauchte. Wir möchten einen mit solchen Witzspielen ausgestatteten Dialog keineswegs als Muster rühmen; vielmehr auch in diesen Zierrathen nur einen Wuchertrieb der subjectiv lyrisirenden Stimmung des Autors erkennen. Denn der Witz der Komödie besteht in der Charakter- und Situationskomik, nicht in den Witzworten der Person. G. B. Porta's Komödien sind indessen auch reich an solcher, namentlich an Situationskomik, der wir die hin und wieder witzelnde Sprechweise, sie mit dem Zeitgeschmack entschuldigend, nachsehen dürfen. Porta's um das Astrologenmotiv gruppirte Figuren sprechen fast sämmtlich durch Ariosto's gleichlautende Masken; aber die Witze sind Porta's. Cricca's Glossen über die von Gramigna mit Emphase erzählten Zauberstückchen seines Herrn und Meisters unterscheiden sich von denen des Temolo in Ariosto's Negromante vorzugsweise durch den veränderten Gesprächston.[1]

Noch aber fehlt dem Pandolfo und dem Astrologo das Subject, das geneigt wäre, sich in den ertrunkenen Guglielmo verzaubern zu lassen. Die erste Person, die der zweite Act zu dem Zwecke herbeiführt, ist der Vignarolo (Winzer) des Pandolfo, dessen Eintrittswort gleich so unübersetzbar lautet, wie des Nicia berüchtigtes Cacasangue in Machiavelli's Mandragora. Der Liebesfluch des Weinbauers fällt vermöge der specifischen Schwere seines Ausdrucksgehalts von selbst unter den Citatenstrich.[2] Por-

1) Gesch. d. Dram. IV. S. 375. — 2) Sia maladetto amore e quella puttana che l' ha cacato.

ta's Weinbauer spricht im ersten Decennium des 17. Jahrh. noch so, als hätte ihn Peter Aretino im dritten des 16. gemacht. Die schwärmerische Liebeserklärung des Vignarolo an die Magd Armellina und deren Gegenerklärung gehören ebenfalls unter den Strich.[1]) Den Schmutz an den Sohlen seiner Kinderschuhe hatte sich, wie man unten sieht, der Soccus der italienischen Komödie Anfang des 17. Jahrh. noch nicht abgelaufen.

Sich aber auf 24 Stunden in den Guglielmo vom Astrologen verzaubern zu lassen, wie Pandolfo wünscht, dagegen wehrt sich der Weinbauer mit Händen und Füssen. Dann überlegt er wieder, ob er nicht als Guglielmo seiner unten angeführten schwärmerischen Liebeserklärung bei Armellina Gestalt und Nachdruck geben könnte. Darüber verliert er sich in speculatives Grübeln: dass er ja doch nur als Guglielmo, und nicht als Vignarolo, jener Liebeserklärung Ausdruck und Körper zu geben vermöchte, und verwirft den Verzauberungsantrag mit grösster Entschiedenheit. Nun grübelt er immer tiefer und eifriger, und wirft in dem Weinberg seines Herrn einen Maulwurfshügel nach dem andern auf. Als Guglielmo könnte er ja den Vignarolo mit der Armellina verheirathen. Dazu die Mitgift von 200 Scudi, die ihm der alte Pandolfo verspricht — Topp! sagt der Maulwurf, und erklärt sich bereit zur Verzauberung. Pandolfo stellt sofort den Zauberlehrling dem Astrologo vor. Dieser rothwälscht seine Befriedigung in einer Hocuspocus-Gaunersprache, dass der Weinbauer schon zu fühlen beginnt, wie einem Ertrunkenen zu Muthe ist, der aus dem Wasser aufersteht; Er, der bis diesen Augenblick in keinem tieferen Wasser ertrunken gelegen, als die erste beste Gosse einem Betrunkenen gastfreundlich bietet. Zu Nutz und Frommen der Zauberwirkung verlangt der Wundermann Albumazar: 1) Ein nach Osten gelegenes Zimmer. 2) Das Zimmer behangen mit feinen Geweben. 3) Auf dem Tisch im Zimmer Silbergeschirr so viel wie möglich. 4) Auch goldenes, wo möglich. 5) Einen zweiten Tisch mit feinen Esswaaren und Weinen.

---

1) Vorrei esser quel piston (Stössel), che pista nel tuo mortaio (Mörser).

Armellina. Et io vorrei, che quando ho fatto la salsa, mi leccassi il mortajo. Ein hübsches Camera-obscura-Bild für den Erfinder der Dunkelkammer und verschiedener optischer Spiegel.

Eugenio, Sohn des Pandolfo, und Lelio, Sohn des Guglielmo, berathen sich über die Verrücktheit ihrer Väter, junge Mädchen überhaupt zu lieben, und demnächst über die Schrulle alter Böcke: gerade die Mädchen heirathen zu wollen, welche ihre Söhne lieben. Dawider gebe es, meint Cricca, kein wirksameres Mittel als Prügel, und rathet unmassgeblich wie viel Prügel, jedenfalls aber eine solche Tracht, dass der verzauberte Guglielmo gleich beim Empfang sich für den wirklichen Guglielmo hält; und als solcher spornstreichs zurück nach der Berberei läuft, um sich mit der Last Stockschläge auf dem Rücken, schwer wie zwei Mühlsteine, ins Meer der Berberei zu versenken, dort wo es am tiefsten ist. Die beiden Söhne wollen sich die Sache überlegen.

Hierauf folgt eine Liebesscene zwischen Eugenio und Sulpitia, Tochter des Guglielmo, die den weinerlich-sentimentalen, schwülgezierten Gefühlscharakter des Jahrhunderts der Melodramen aus allen Poren schwitzt. [1])

---

1) Eugenio.

„O du grausamer Stern — wenn du gewiss bist, dass ich dich wirklich liebe, und dass unsere Liebe eine gegenseitige, und wenn ich die Brust erschliessen könnte, würdest du darin einen Tempel erblicken, auf dessen Altar mein Herz unausgesetzt als Brandopfer vor dem Gottesbilde deiner Schönheit sich verzehrt, welche so bezaubernd ist, dass sie nicht nur die Welt, sondern die Natur selbst, die dich geschaffen, in Erstaunen setzt . . . Deine Vorzüge sind derart, dass sie einen anderen Mann verdienten, als ich bin; aber weil ich allein deine schönen Eigenschaften kenne, so scheint es mir, dass ich, um der unaussprechlichen Liebe willen, die ich für sie hege, Erwiederung verdiene."

Sulpit. Klagt über seine Lauheit, trotz dem Brandopfer seines Herzens.

Eugen. Vertröstet sie auf die Zukunft. „Ertragen wir", sagt er, „unser Leid. Der Gott der Liebe wird uns für unsere Leiden krönen."

Sulpit. „. . . Ich Elende vermag nichts Anderes, als bitterlich zu weinen, zu seufzen und mich zu verzehren." Beim Abschied:

„Gott weiss, mit welchem Herzen ich dich verlasse. Ich möchte dir die Hände küssen; da ich aber diess nicht kann, bitte ich dich um eine Gunst . . . Gieb mir deine Handschuhe. Wenn ich diese küsse, werde ich deine Hände zu küssen, und wenn ich die meinigen damit bekleide, deine Hände zu drücken glauben."

Eugen. „Da hast du sie. Gieb mir die deinigen dafür, damit ich das-

In der letzten Scene des zweiten Actes beklagen die beiden Mädchen, Artemisia und Sulpitia, ihr Loos, dass Eine den Alten der Andern heirathen soll; und knüpfen daran eine Klage über das Loos der Mädchen im Allgemeinen, welche der Commedia des Ariosto so fremd in die Ohren klingen würde, wie das eben mitgetheilte Liebesgespräch zwischen Eugenio und Sulpitia. [1])

---

selbe süsse Gefühl bei der Berührung empfinde, das dir die meinigen mittheilen."

Eugen. Ahi fiera stella — si sapete certo che vi amo davver, e il nostro amore è reciproco, e se potessi aprire il petto, vedreste un Tempio nel cui altare arde sempre il mio cuore in sacrifizio dinanzi l' idolo della vostra bellezza, la quale è tale, che fa stupire non modo il mundo ma l' istessa natura, che vi ha creata . . . I vostri meriti son tali che meritarebbono altro huomo, che non son io; ma perchè conosco solo i vostri meriti, per il grande amore, che le porto, mi pare, che possa meritarlo . . .

Soffriamo, che Amore ci coronerà del nostro soffrire.

Sulpit. . . . Io misera non sò far altro, che amoramente piangere, sospirare, e consumarmi . . .

Dio sa con che cuor vi lascio, vi baccio le mani, e perchè io non posso bacciarvi le mani, vi cerco un favore . . . Che mi doniate e vostri guanti. Che bacciando quelli, mi parà di bacciare le vostre mani, e vestendone le mie man parrammi che tenga strette le vostre mani.

Eugen. Eccoli, e date mi i vostri in ricompensa, acciò io senta quella medesima dolcezza de' vostri, che voi dite sentir de' miei.

1) Sulpitia.

. . . Ersticken hätten uns unsere Mütter, bei der Geburt ersticken sollen, in Voraussicht all' des Unglücks, das uns bevorstehen würde . . . Was ist das für ein Gesetz! . . . Die Männer dürfen ihre Liebesneigungen befriedigen; sich stets neue Freuden mit verschiedenen Frauen verschaffen, ohne Scheu vor Ehebruch und anderen Sünden. Bemerken sie aber an uns Beklagenswürdigen nur ein Augenzwinkern, argwöhnen sie eine Liebesbotschaft, einen Liebesgruss, da geht es gleich an Mord und Todtschlag, Schwert, Dolch und Messer. Welch ein fluchwürdiges Gesetz!

Artem. Ach, liebe Schwester, diese Gesetze haben sich eben die Männer gemacht, wie es ihnen gerade passte u. s. w.

Sulpit. . . . anzi dovrebbono le nostre madri quando nascemo affogarci

Ein neues Moment in der italienischen Komödie bleibt dieser der George Sand und ihrem Schleppenträger oder f — catcher, dem Jungen Deutschland, vorweggenommene Stossseufzer nach Emancipation des Mädchenfleisches insoferne doch, als die beiden guten Kinder mit bewusster Sehnsucht nach einer Freiheit schmachten und verlangen, welche die Liebesheldinnen der Cinquecentisten-Komödie, vermöge eines naiven Naturinstinctes, ohne viel Kopf- und Herzbrechens sich erkämpften und genossen: „Was der Verstand der Verständigen nicht sieht, das übet in Einfalt ein kindlich Gemüth.“

Eine der unliebenswürdigsten Eigenschaften bei Freiern auf alten Beinen ist ihr Geiz. Er zwickt sie wie das Zipperlein, so oft sie in ihrem Liebesgelüst sich übernehmen. Von diesem Zipperlein geplagt, schleppt sich das linke Freierbein des alten Pandolfo daher, dem die goldene Kette im Werthe von 500 Scudi, die er dem Teufelsbanner versprochen, in den Gliedern spukt. Cricca rathet, nach der Verwandlung des Vignarolo, die Silbergefässe vom Tische heimlich zu entfernen, dann Höllenlärm zu schlagen: dass der Astrolog das verschwundene Silbergeräth entwendet, und demselben daraufhin die goldene Kette als Ersatz vorzuenthalten. Während nun der Astrolog berichtet: die Verwandlung sey im besten Gange, bis auf die rechte Hand und den linken Fuss, die noch ihrer Verzauberung entgegensehen, ist Pandolfo hineingegangen, und kommt mit Wehegezeter zurück: das Zimmer sey ausgeräumt, Alles verschwunden. Cricca lacht sich die Haut voll über die gelungene Täuschung, mit welcher Pandolfo den Betrübten spiele. Die Scene ist komisch; aber noch ehrwürdiger als komisch durch ihr Alter, denn sie ist gerade so alt, die greise Jubilarin, wie die Komödie des 16. Jahrh. Der Teufel- und Silberzeugbanner, Albumazar, versichert dem Pan-

---

nascendo al mondo per un ritratto di tutte le humane sciagure da che nasciamo . . . Che legge è questa? . . . Gli uomini si sfogano le loro amorose passioni, si procacciono sempre nuovi trastulli con diverse donne, commettendo adulterij e stupri a lor modo, et se di noi meschine s' avveggono di qualche cenno, o ambasciata, subito scanna, incidi, amazza, spade, pugnali, coltelli. Che legge maledetta è questa?

Artem. Eh sorella queste leggi se le han fatte gli uomini à lor modo etc.

dolfo: der Vignarolo, der die Sachen in Verwahrung genommen, werde ihm, als Guglielmo, Alles zurückerstatten.

Albumazar trifft nun mit seinen Genossen dieselben Anstalten, die Ariosto's Nekromant mit seinem Diener Nibbio traf: nämlich mit dem gestohlenen Silberzeug zu Schiffe zu entkommen, sobald Vignarolo's rechte Hand und linker Fuss ebenfalls von der Verzauberung ergriffen worden. Sowie diess geschehen, fühlt sich Vignarolo ganz Guglielmo. In diesem vom Wirbel bis zur Zehe ihn durchdringenden Selbstgefühle bestätigt ihn — wenn es noch einer Bestätigung bedurfte — Ronchiglio, Einer von den Gaunern, der ihn zuerst als Guglielmo bewillkommt und ihm 10 Scudi zurückbezahlt, die er von Guglielmo, vor dessen Reise nach der Berberei, geliehen bekommen. Natürlich erinnert sich Vignarolo der Anleihe ganz genau, und steckt die 10 Scudi in die verzauberte Tasche. Gauner Arpione begrüsst ihn nun ebenfalls als Guglielmo mit herzlichen Umarmungen, wobei er die 10 Scudi wieder aus Vignarolo's Tasche in die seinige zurückzaubert. Eine lustige Scene, die aber auch schon bei verschiedenen Cinquecentisten-Komödien zu Gevatter gestanden.[1])

---

1) Vignarolo zetert:
Zeig' mir die Hand!
Arpione. Da hast du sie.
Vign. Die andere.
Arp. Da!
Vign. Wo ist nun die andere?
Arp. Soll ich dir etwa hundert Hände vorzeigen?
Vign. Welches ist die rechte?
Arp. Die hier.
Vign. Die linke?
Arp. Diese.
Vign. Wo sind denn nun aber die beiden Hände?
Vign. Mostrami la mano.
Arp. Eccola.
Vign. Dove è l' altra?
Arp. Eccola.
Vign. Dove è l' altra?
Arp. Che volete, ch' abbia cento mani?
Vign. Quale è la destra?
Arp. Ecco la destra.

Um den Winzer vollends zu feien und festzumachen in seiner durch natürliche Magie angezauberten Eselshaut, begrüsst ihn jetzt auch eine Genossin des Hexenmeisters, die Lustdirne Benilova, als heimgekehrten Guglielmo, dessen stehender Gewohnheit, jedesmal bei der Rückkehr von einer Reise der Benilova den ersten Besuch abzustatten, selbstverständlich sein Doppelgänger nachzuleben nicht ermangeln darf. Vignarolo hat kaum die Wohnung der Hetäre betreten, um den unverwerflichsten Beweis seiner Identität mit Guglielmo zu liefern: da klopft schon Gauner Gramigna draussen an die Hausthür, als Mann der Benilova, und noch dazu im sicilianischen Dialekt. Vignarolo in Todesangst lässt sich sammt Beweis von der Dirne in eine Tonne schieben. Gramigna stürmt an der Thür immer heftiger. Er habe Wein gekauft; sie möchte die Tonne vorholen. Die Tonne, ruft Benilova hinaus, müsse erst ausgebrüht werden. Heisses Wasser herbei! Vignarolo in der Tonne schwitzt heisses Wasser. Schon kommt Gauner Ronchiglio als Lastträger, der die Tonne fortschaffen soll. Da er nur einen halben Carlin erhält, rollt er die Tonne an den Ort ihrer Bestimmung. Ein trefflicher Actschluss von grobkörnigem Komödiensalz, den Ariosto könnte erfunden haben, wenn sein Weinfass in der „Lena“ mit dem zur Geliebten von ihrem eigenen Vater hinübergeschafften Liebhaber darin nicht nach einer Weinblume komischer Erfindung duftete, mit welcher verglichen der Weinbauer-Spass in Porta's Weintonne doch nur wie gewöhnlicher Weinstein schmeckt. Im Fortrollen schlägt sich Vignarolo mit stillen Stossseufzern an die Brust: „O du armer Vignarolo, wäre es nicht besser für dich, du lebtest still und friedlich in deinem Dorf auf deinem Pachthof, als dich in einen Andern verzaubern zu lassen!“ [1]) „Das ist die Welt, sie steigt und fällt,“ und rollt auch so, von den Gramigna's und Ronchiglio's der hohen Politik gewälzt, der Richelieu-Mazarin-Politik, beherrscht von dem Albumazar-Stern des L'Etat c'est moi, — um nur auf

---

Vign. La sinistra?
Arp. Ecco la sinistra.
Vign. Dove sono le due mani?

1) O povero Vignarolo, quanto non meglio per te star alla villa nella tua ferma, che voler transformarti in altro.

die Haupt-Tonnenwälzer in der astrologischen Staatsactions-Komödie des 17. Jahrh. hinzudeuten. Der Weinbauer, der in der Tonne gewälzt wird, er heisse Vignarolo, oder Jacque-bon-homme, oder Michel, denkt: er schiebe und wird geschoben, und schwört auf die Verzauberung hin: Er sey der Herr und nicht der Knecht. Drinnen aber in der Stube lacht sich die Gaunerdirne in's Fäustchen: sie heisse Benilova, Montespan, Pompadour oder du Barry, vom Pariser Vignarolo, Jacque-bon-homme, als „Tonne" (barril) besungen. Schade nur, dass der berühmte Komödiendichter und Erfinder der Camera obscura, Porta — sagen wir, kein Aristophanes? — dass er kein Ariosto oder Machiavell war, um ein solches verjüngtes Zeitbild in der Dunkelkammer seiner Komödie zu zeigen; und dass er, trotz seiner astronomischen Spiegel, doch nicht der Dichter war, um dem tanquam in speculo seines Astrologo den Brennpunkt des Hamlet-Spiegels anzuschleifen, welcher diesen befähigt, den Abdruck und Körper der Zeit zurückzuwerfen.

So rollt denn seine Tonne im Geleise der Cinquecentisten-Komödie weiter, bis in den vierten Act hinein, wo der alte, aus der Berberei zurückgekehrte Guglielmo die Heimath begrüsst, nach erlittenem Schiffbruch und längerer, bei den Türken überstandener Sklaverei. Die Verwechslungsscenen, die sich infolge dessen entspinnen, sind aber darum nicht weniger lustig und ergötzlich. Cricca erstaunt beim Anblick des Guglielmo, dass Vignarolo so vollständig in ihn verzaubert worden. Pandolfo fordert sein Silbergeschirr vom verwandelten Vignarolo, für den er den wirklichen Guglielmo hält, der nun auch von seiner eigenen Tochter, Sulpitia, als verzauberter Vignarolo behandelt wird. Und als er darauf besteht, in seine Wohnung eingelassen zu werden, weist ihn Sulpitia ab mit der Bemerkung: sie wolle nichts mit einem Ertrunkenen zu schaffen haben. Sie spüre schon den Verwesungsgeruch und hält sich die Nase zu, und pfuit ihn an.[1]) Sein Sohn, Lelio, bewundert die Macht der Wissenschaft, die solche Verwandlung zu Stande bringt: „O possanza delle scienze!" und ermahnt den Greis, nun in Gottes Namen seiner

1) Sarai hor risolto dal mare, o sei putrefatto, e ne sento finqui la puzza del tuo corpo, oibù, fiù. (IV. Sc. 4.)

Wege zu gehen. Wenn er ihn nicht, wie er sich vorgenommen, durchprügele, so danke es der Alte nur der Aehnlichkeit, die er mit seinem geliebten Vater habe, und der Ehrerbietung, die er für diesen hege.[1])

Wer kommt da? Vignarolo, im Begriffe, in Guglielmo's Haus zu gehen, um als Guglielmo die Armellina mit dem Vignarolo zu verheirathen. Wen sieht er vor sich? Den leibhaften Guglielmo, dem er eine solche Furcht vor dem Prügel beibringt, dass der alte schon die Wirkung des Zauberknüppels zu spüren glaubt, und sich nicht mehr für Guglielmo hält, sondern für einen Andern, der beim Schiffbruch, aus Angst vor dem Ertrinken, sich eingebildet, er sey Guglielmo. In einem Selbstgespräch jammert er über diesen an seinem Ich verübten Diebstahl seiner selbst.[2]) Auf den Hochgipfelpunkt dieser hirnschelligen Selbstenttäuschung sahen wir den Dottore Rovina in Firenzola's „Trinuzia" sich emporschwingen[3]), von dem Schwungbrett aus, das der Cardinal Bibbiena seinem Calandro als Brett vor dem Kopf an die Hörner genagelt. Was fehlt noch, um dem ausgelaugten Motiv ein Atom von Salzgeschmack abzupressen? Dass Lelio und Cricca die beiden Doppelgänger, Vignarolo und Guglielmo, beisammen finden. Cricca drillt das Gehirn des Vignarolo mit Alibi-Beweisen von dessen Identität mit sich selber dermassen im Kreise herum, dass bei Vignarolo zu seiner vermeinten Körperabwesenheit eine wirkliche und vollständige Geistesabwesenheit hinzutritt, und er nicht weiss, was er eigentlich sey: ob abwesender Vignarolo, oder ertrunkener Guglielmo.[4]) Entscheidet sich aber doch schliesslich für letzteren. Bei Lelio erwacht die Stimme der Natur: er bittet seinen Vater Guglielmo um Verzeihung, und um dessen Einwilligung zur Heirath von Eugenio, Sohn des Pandolfo, mit Sulpitia, seiner Schwester. Um den Pandolfo von der Partie abzubringen, rathet der Allerweltsrath Cricca dem Guglielmo, den Pandolfo, für den Gugli-

---

1) E se ben havea proposto nell' animo bastoneggiarti molto bene, la riverenza, che porto alla sembianza del mio carissimo Padre me lo vieta. — 2) . . . da me solo mi difendei dal mare, e non seppi defendermi da chè mi rubò da me stesso. — 3) Gesch. d. Dram. IV. S. 846. — 4) Tu mi hai di sorte ingarbugliato il cervello che sto dubbioso, se sia Guglielmo ò il Vignarolo.

elmo noch immer Vignarolo ist, durch einen Schwur zu verpflichten: dass Pandolfo auf die von Guglielmo ihm gethane Anerbietung eingehen werde.

Bei Armellina, die den Vignarolo als Guglielmo behandelt, möchte er gar zu gern als Vignarolo zärtlich thun: Er sey zwar Guglielmo von aussen, inwendig aber Vignarolo. Sie lässt sich jedoch auf das Guglielmo-Futteral von inwendigem Vignarolo nicht ein, das sie schlechterdings nicht in ihre Kammer mitnehmen will, worauf der inwendige Vignarolo besteht. Er möchte mit dem Kopf durch die Wand fahren, weil er nicht aus der Haut des Guglielmo fahren, und mit Armellina als ihr Vignarolo in die Kammer gehen kann.[1]) Er wiederholt seine Bitte, ihn nur bis Morgen in ihre Kammer mitzunehmen, wo er wieder Vignarolo seyn werde, so inständig, dass sie endlich einwilligt. Die Schelmin hatte im Einverständniss mit Lelio eine bewegliche Stufe vor ihrer Kammer angebracht, über die der äussere Guglielmo stolpert und der innere Vignarolo beinahe den Hals bricht. Vignarolo wimmert: ohimè, ohimè, ich bin hin. Armellina fragt theilnehmend: „Was fehlt euch, mein theurer Gebieter?“[2]) und fordert den Weheklagenden auf, ihr zu folgen. Drinnen werde sie ihm milde Salbe auflegen.

Nächst Vignarolo, ist Pandolfo der einzige, der an dessen Verzauberung noch im Beginne des fünften Actes glaubt. Als ihm Cricca die Nachricht bringt, Vignarolo habe als Guglielmo dessen Haus in Beschlag genommen, erklärt sich Pandolfo stumm vor Entzücken: „Wenn auch mein Mund schweigt, so jubelt doch mein Herz laut auf.“[3]) Pandolfo leistet denn auch dem für Vignarolo gehaltenen Guglielmo den Schwur in Gegenwart der beiderseitigen Familie: „Ich schwöre euren Ausspruch als verbindend zu achten und mich danach zu richten.“ Die Familienglieder geloben, treulich zu vollziehen, was Guglielmo anordnen werde. Hierauf nimmt Guglielmo den Pandolfo ins Gebet: abzuthun die seinem Alter nicht geziemenden Ehestandsgelüste, und fordert ihn auf, die Artemisia mit seinem Sohne

---

1) Vorrei dar della testa nel muro, per tornar quello che era primo. — 2) Che avete Padron mio caro? — 3) Se ben taccio con la bocca, grido con il cuore.

Lelio zu verbinden, und Pandolfo's Sohn, Eugenio, mit seiner Tochter, Sulpitia. Allein geblieben, schwört Pandolfo bei nicht weniger als dreissig Teufeln, dass der Verräther, der Schuft, der Fleischerhund, der Vignarolo, dafür büssen soll, oder er, Pandolfo, will sich vierteln lassen.[1]) Da führen ihm seine dreissig Teufel gleich auch den Vignarolo in den Weg. Herz und Gedärme dem Hühnerhund aus dem Leibe reissen, ist das Mindeste, was Pandolfo veranstaltet. Bis es dem Vignarolo gelingt, ihn zu überzeugen, dass er nicht vom Astrologo verzaubert worden, und dass Guglielmo der Guglielmo sey. „Und mein Silberzeug?" fragt Pandolfo, das der Astrolog dem Vignarolo übergeben zu haben behauptet. Silberzeug? fragt Vignarolo zurück. „Als der Astrologo ihn zu verzaubern sich anstellte, habe er ihm die Augen verbunden, und als er ihm die Binde abnahm, fand Vignarolo das Zimmer ausgeleert." Pandolfo ruft dreimal ohimè und stürzt davon, den Astrologo aufzusuchen.

Diesen hat aber schon sein Strafgericht ereilt, und in der schrecklichsten Gestalt: Den Raub haben seine Spiessgesellen unter sich getheilt, und er wird von ihnen verlacht, verhöhnt und verspottet.

Astrol. Ihr wollt mir also auch mein gebührend Theil vorenthalten?
Ronchigl. Wir wären keine echten Spitzbuben, wenn wir nicht dich zu berauben verständen, die wir deine Schüler, in der Kunst von dir unterrichtet und eingeübt.
Astrol. Und die Freundschaft?
Arpione. Freundschaft unter Gaunern?
Astrol. Und die Treue?
Arpione. Was Treue! Das Erste, was du uns lehrtest, war: die Treue aus unserer Mitte zu verbannen.
Astrol. Und das geleistete Versprechen?
Ronchigl. Wenn die sogenannten ehrlichen Leute[2]) sich durch ihre Versprechen, geschrieben, beschworen, beurkundet, nicht gebunden glauben, sollen Räuber sich an ihr Wort binden?
Astrol. Diese eure Gottlosigkeit wird mich zum ehrlichen Manne machen.

---

1) O Diavolo, o trenta Diavoli, oh traditore, o goglioffo, can mastino, se non ti farò patir la penitenza, possa morir squartato. — 2) Er meint: die grossen Staats-Astrologen, die Verträge schliessen, um sie eines schönen Morgens einer journée des Dupes zu brechen.

Arpione. Unmöglich, dass du den Galgen um seine Gebühren schnellst! [1]) . . .

Cricca erfreut seinen Herrn, den Pandolfo, mit der Nachricht, dass der Astrolog festgenommen und das Silber gerettet sey. Pandolfo spricht in den Schlussworten eine reuige Erkenntniss seiner Thorheit aus. Mehr kann die Komödienmoral nicht verlangen.

In Ermangelung neuer Motive sieht sich, an der Scheidegrenze des 16. und 17. Jahrh., wie schon berührt, die Uebergangskomödie, deren begabtester und geistvollster Vertreter G. B. Porta, auf eine künstlichere Steigerung der Intriguenmomente angewiesen. Mit seinen Verwickelungen verglichen, erscheinen die der Komödie des 16. Jahrh. als naive Stegreifsintriguen; Einfälle des Augenblickes; und selbst in der verwickeltesten derselben, in der Comedia des Cecchi, von dilettantischer Durchführung. Die alten Trug- und Täuschungslisten treten bei Porta auf mit dem Charakter eines bis zur Virtuosität ausgebildeten Raffinements in Schlingung und Lösung der Knoten. Der Mann der Wissenschaft bringt gewissermassen die wissenschaftliche Methode in die Bedienten- und Gauner-Ränke der Cinquecentisten-Komödie. Diese Methode fanden wir im „Astrologo" von einer förmlichen Gaunerschule gehandhabt. Porta's zweite Commedia, die wir in Betracht nehmen,

---

1) Astrologo.
Non mi volete dare dunque la parte mia?
Ronch. Non saressimo ladri se non sapessimo rubar da te; siamo i tuoi discepoli, e tu ci hai addottorati.
Astrol. E l' Amicizia?
Arp. Che amicitia è tra ladri?
Astrol. E la fede?
Arp. Che cosa è fede? La prima cosa, che tu ci insegnassi fù, che sbandissimo da noi la fede . . .
Astrol. E la promessa?
Ronch. Se le promesse non si osservano fra huomini da bene, nè con tanti scritti, testimonij, et instromenti, come cerchi la osservanza della promessa tra ladri?
Astrol. Questa vostra impietà mi farà divenir huomo da bene.
Arp. Non può esser, che tu facci tanto torto alla forca, che ti aspetta . . .

La Carbonaria[1]),

zeigt den systematischen Charakter der Zetteleien in der bei aller Verwickelung überdachten und planmässigen Täuschung, die Forca, zu Gunsten seines jungen Herrn, Pirino, dem Vater desselben, dem alten Filigeno, und dem Kuppler und Mädchenhändler, Mangone, spielt. Darauf zielte unsere Geschichte bereits bei der Vorführung von Salviati's „Granchio"[2]), dem ersten Systematiker der italienischen Schelmen-Komödie und Vorläufer und Bahnbrecher von Porta's Galgenstricken.

Pirino — die Komödie spielt in Neapel — liebt eines der jungen Mädchen, Namens Melitea, in Mangone's feilgebotenem Harem. Aus einem durch's Fenster von Melitea zugeworfenen Briefchen erfährt Pirino, dass sie Mangone für 500 Ducati an einen schlechthin sogenannten 'Dottore' verkauft hat, einen alten Lüstling. Ihr Schmerz sey unermesslich. Das Briefchen trieft von den tugendsam-rührseligsten Thränen: „Sie werde", schreibt sie, „binnen kurzem ihren elenden Leib der Erde übergeben, und ihm, dem Pirino, nur ihre unbefleckte, und durch Liebestreue schöne Seele zurücklassen. Er möchte ihre Leiche in der Kirche besuchen und ihr, nachdem sich die Anwesenden entfernt, den Abschiedskuss gönnen."[3]) Pirino bleibt dieser betrübsamen Leichen-Sentimentalität nichts schuldig, und zieht sich mit seiner Todtenklage hinter ein Gemäuer zurück, um mit Forca das Gespräch des Mädchenhändlers Mangone zu belauschen, der seinen Diener Filace beauftragt, sich nach dem Hafen zu begeben, wo ein Schiff mit Sklaven für ihn einlaufen soll. Die Bemerkungen, die Mangone bei dieser Gelegenheit über seine Mädchenwaare zum Besten giebt, sind charakteristisch genug, und lassen einen nähern Blick in die Hausordnung auch dieses edlen Geschäftes werfen, als die Kupplerkomödie des 16. Jahrh. uns in der Regel gestatten mochte. Er spricht von einer Hässlichen und Buckligen aus Calabrien, einer Zierde seiner Sammlung, die ihm mehr einbringe, als manche Schöne, indem ihr Buckel eine Anziehungskraft auf Liebhaber ausübe, die ihren Preis erhöhe, wie der Höcker

1) Venez. 1606. Erste Ausgabe: Napol. 1601. — 2) Gesch. d. Dram. IV. S. 869. — 3) Fra poco darò il corpo vile alla terra e a voi resterà lo spirito immaculato e bello per la fede.

den Preis eines Kameels für den Führer einer Carawane. Dagegen verwünscht er eine Macrina, eine Genueserin, die er nicht fett füttern kann; während die Calabreserin bei schmaler Kost von dem Fett ihres Buckels zehrt, welcher aber trotzdem, infolge einer besondern Einrichtung der gütigen Natur, nicht abnehme; ungleich günstiger darin bedacht, als der Fettbuckel des Kameels, welcher bekanntlich, je nach der Nahrung, die er liefert oder empfängt, ab- und zunimmt wie der Mond. Welcher Unterschied gegen die Macrina, die nach der reichlichsten Mahlzeit, nackt vor ein Licht gestellt, durchsichtig bleibe wie eine Laterne.[1]) Am meisten freut sich Mangone, dass er den Zieraffen, die Melitea, los ist, die er dem alten Dottore um 500 Zechinen verkauft hat. Schätze hat sie ihm gekostet, die er für Moschus, Bibergeil und Rauchwerk ausgab. Solcher Schlag Zimperliesen, das lebt von Nebel und zehrt von Dunst und Rauch. Wer sich mit ihnen einlasse, der greife nach Luft; das Einzige, was man von ihnen in Händen behalte.[2]) Filace fragt: wie er es mit Forca und Pirino, falls sie kämen, halten solle. „Hüte dich vor ihnen, wie vor Vipern und Schlangen", warnt Mangone. Vor keiner Sorte Menschen empfinde er eine solche Furcht, wie vor diesen. Dem Forca wässert schon in seinem Versteck der Schlangenzahn nach dem Seelenverkäufer, der Seelen zuwägt auf der Mädchenfleischwage. Dem Dottore, welcher sich wundern kommt: warum Mangone, nach abgeschlossenem Handel, ihm die Melitea nicht zugeschickt, erklärt Mangone das Räthsel mit der Ohnmacht, in die Melitea fiel, als sie von dem Verkauf hörte. Mangone fürchtet, das Mädchen könne vor Abscheu gegen den Dottore und vor Liebe zu Pirino sterben. Der Dottore aber führt ihn ad absurdum: Unter andern Vorzügen, die er für alte Liebhaber in Anspruch nimmt, hebt er insbesondere den hervor: dass bei einem Alten die nie übersättigte Liebe ewig neu bleibe.[3]) Jene „alte Geschichte, die ewig neu bleibt", in anderer Version.

---

1) Se la poni nuda incontro al lume, traspare come una laterna. — 2) Sia benedetto Iddio che son uscito da quel fastidio. Mi facea spender un tesoro per comprar muschio, zibetto e perfumi . . . vivono di nebbia, e si passono di fumo, e chi s' impaccia con loro, si trova con le mani piene d' aria. — 3) A noi, non potendo satiarcene l' amore è sempre nuovo.

Ihm sey es weniger um Liebe, als um einen Erben zu thun, da ihm seine Tochter Aldesia, die einzige Erbin, die ihm seine verstorbene Frau hinterlassen, als Kind von der Amme entführt worden. Ariosto's Dottore in den 'Suppositi' steckt dem Zuschauer dasselbe Licht bezüglich eines Sohnes auf, um dessen Liebchen er wirbt, und den er zuletzt erst wiederfindet. Die Commedia des 17. Jahrh. sammelt die Brosamen unter dem Tisch der erfindungsreichen Commedia des 16. Jahrh., um sie zu Mehlspeisen umzubacken, die aus alten Semmeln, wie Plumpuddings, nach der Vorschrift der Kochkunst zubereitet werden müssen. Den alten Semmelteig machen die grossen Rosinen wett, und die Spiritusflamme, worin der Pudding schwimmt und woraus er in flagranti genossen wird.

Pirino und Forca sind wieder allein. Pirino jammert nach Rath und Beistand. Forca weiss nur von Einem Mittel, das alle Zwecke heiligt: Geld, und zu dessen Herbeischaffung folglich jedes Mittel gerecht ist: es heisse Fälschung, Raub, Trug, Pump, Diebstahl — auf den Namen komme es nicht an. Als Mittel zum Mittel aller Zwecke und Mittel schlägt Forca vor: den Geldschrank des alten Herrn mittelst Sperrhaken und ähnlicher chirurgischer Instrumente zu schröpfen; eine Operation, die Beide erleichtere: den Geldschrank und den Schröpfer. Pirino bekommt eine sittliche Gänsehaut ob dieser, von der Komödie des 17. Jahrh. der Cinquecentisten-Komödie mit dem Schröpfkopf des Pumpens abgezapften Zumuthung. „Ist das", ruft Pirino schauternd, „die kindliche Liebe und Verehrung, die ich meinem Vater schuldig bin?" Forca versetzt mit der Bescheidenheit und dem Selbstbewusstseyn eines gewiegten Chirurgen von fünf Aderlassbecken: „So legt euch denn auch Nachts zu Bette mit eurer kindlichen Liebe und Verehrung. Umarmt die Verehrung und herzt und küsset die kindliche Liebe anstatt der Melitea . . . Was ihr könnt, das wollt ihr nicht, und was ihr nicht könnt, das wollt ihr." [1]) Goldene Worte eines Schränkers, der die Theorie des Wesens der Dietriche festgestellt, und die Philosophie der Nach-

---

1) E voi caricatevi la notte con questa riverenza, abbracciatevela, e bacciatela, e lasciate star Melitea . . . Voi quello che potete non volete e quello che non potete volete.

schlüssel in ein geschlossenes System gebracht! Pirino beschwört ihn, an seiner Lernbegier nicht zu verzweifeln, und ihm nur zu gestatten, dass er noch eine kleine Weile seinem Pflichtenstreit nachhänge; seine Hercules-Stellung zwischen Dietrich und Liebe, zwischen Vater und Melitea, Ehrfurcht und Leidenschaft, erwägen dürfe. „Mein theuerer Vater! Nur dieses Eine Mal fasse dich in Geduld!" — nur so lange, bis ich deine Geldspinde angezapft! Bedenke, o Vater, die Gewalt der Liebe! Sie sprengt Felsen, um wie viel mehr: Schlösser und Geldspinden. Amor verfügt mit derselben Unbesiegbarkeit, wie über seinen Köcher voll Pfeile, über ein Bund Nachschlüssel und über einen Köcher voll Dietriche . . . Fahre hin denn, Kindespflicht! Alles für Melitea, Alles! Forca, biederer Ehrenmann! „Ich lege die Zügel meines ganzen Willens in deine Hand!" [1])

Pirino's Vater, Filigeno, von einer Reise zurückgekehrt, weiss schon von dem Verhältniss seines Sohnes mit der Dirne Melitea. Er nimmt auch gleich den Forca, dem er begegnet, ins Verhör, das Pirino verborgen behorcht. „Wie lange ist es her", lautet die erste Verhörsfrage, „dass er sie nicht gesehen?" Sie? Forca, der mit den unbestimmten Fürwörtern Bescheid weiss, versteht unter „Sie" die „Rechtswissenschaft" (La Legge), und beantwortet die Frage demgemäss. „Wenn Pirino nach Hause kommt, was nimmt er vor?" — Forca. Sie. Er wirft sich rücklings aufs Bett; fasst sie in die Arme u. s. w., was besser unter den Strich passt [2]), mit dem solche Sie's, die der Alte meint, ohnehin auf du und du stehen. Als dieser hinter das Fürwort kommt, tobt er gegen Forca, den er seinen Namen, der „Galgen" bedeutet, an den Hals wünscht, und fragt ergrimmt, die Person selbst, statt des persönlichen Fürwortes, nennend: ob Pirino die Buhldirne Melitea liebt? Forca bejaht. Filigeno. Und die Loskaufssumme, woher will er sie nehmen? Forca. „Stehlen! euch stehlen, so

1) Eccomi in una grandissima lite tra il padre e l' amore: il padre mi cerca la riverenza, amor non ascolta ragioni . . . Padre mio caro, habbi pazienza per questa volta . . . Perda il tutto ed acquisiti Melitea. Forca ti dò in mano il freno d' ogni mia volontà. — 2) . . . e se la squinterna su 'l ventre, e se l' accomoda innanzi, volta di qua, volta di là, non la fa star mai ferma per tre ò quatro hore, finche stracco non va tutta in acqua.

gut sich's machen lässt."[1]) Filigeno. „Wie, stehlen?" Forca. „Nun, mittelst Dietrich." Pirino im Versteck wüthet. Filigeno. „Und wenn ich dahinter käme?" Forca. „So hätten wir euch mit Gift vergeben."[2]) Vater und Sohn erstarren vor Entsetzen. Forca's Schrecksystem, so neu und kühn die Schraubungsmethode in der Gaunerkomödie scheinen mag, ist gleichwohl nur das auf die Galgenspitze getriebene Diener-Ränkespiel der Plautus-Ariosto-Komödie. Ein methodischer Kopf wie Forca's streift aber die selbstgeknüpfte Schlinge vom Halse als Fallstrick ab. Darin besteht eben die hohe Schule der Granchio's und Forca's, der kleinen wie der grossen, dass ihr Galgenstrick sich zum Fallstrick für Andere knüpft.

Pirino, allein geblieben, tritt aus seinem Versteck und schliesst den Act mit einem kleinen Selbstgespräch voll sittlicher Desperation. Diese Blossstellung vor seinem Vater ertrage er nicht. Er will lieber sterben, aber sich erst rächen an dem Urheber seines bösen Leumundes, an Forca. Die Söhne und Liebhaber dieser posthumen Komödie zum 16. Jahrh. gebärden sich moralischer, als die der lebensfrischen Komödie der Cinquecentisten, aber doch nur im Schlepptau geschulterer Helfershelfer, das wieder nur der Galgenstrick.

Plautus-Ariosto liefern auch den Parasiten in die Küche der 'Carbonaria': den Panfago. Plautus: den Saturio aus seinem 'Persa'; Ariosto: den Pasifilo aus den 'Suppositi'. Panfago spielt in folgendem, von Meister Forca ausgedachten Plane die Verkleidungsrolle des Saturio. Forca's mit Gift und Diebstahl auf den alten Filigeno eindringendes Schreckenssystem hat diesen so mürbe gemacht, dass Forca's Lüge: der Dottore, der die Melitea loszukaufen im Begriffe, trachte seinem Nebenbuhler, Pirino, nach dem Leben, eine beruhigende Wirkung auf den Alten ausübt, und er bereitwillig 100 Scudi zu dem vorgeschwindelten Zwecke hergiebt: den Dottore damit zu beschwichtigen, der alsdann mit der losgekauften Melitea die Stadt verlassen werde. Triumphirend zeigt Forca seinem jungen Herrn, der ihm den Kopf spalten will, die erbeuteten 100 Scudi, und der Kopfspalter steht da, ein „gemalter Wütherich." Forca's verwickelter An-

1) Rubbargli a voi come meglio potrà. — 2) V' attossicavamo.

schlag ist aus diesem Hanf gedreht: den zum schwarzen Sklaven mittelst einer Kohlensalbe[1]) gefärbten Pirino soll der Parasit, Panfago, verkleidet als Ragusaner, und wie direct vom Schiffe des ragusischen Sklavenhändlers kommend, welchen Mangone mit einem Transport Menschenfleisch erwartet, diesem zuführen und als jungen, hoffnungsvollen Sklaven verkaufen. Mittlerweile wird bei Mangone schon nach einem jungen Sklaven Anfrage geschehen seyn, und zwar von Pirino's Vater selbst, im Auftrage eines Alessandro, eines Freundes von Pirino, welcher die hundert vom Forca dem Filigeno abgelisteten Scudi diesem als Aufgeld für den Mangone eingehändigt haben würde. Mangone wird den Pirino als jungen Negersklaven vom verkleideten Parasiten kaufen und ihn in sein Haus nehmen. Hier untergebracht, wird Pirino mit derselben Kohlensalbe die Melitea so lange färben, bis sie schwarz wird; ihr seine Kleider, und sich die ihrigen anlegen. Hierauf würde Pirino's Vater, Filigeno, den jungen Sklaven für Alessandro von Mangone abholen, und dieser die geschwärzte und verkleidete Melitea als den eben gekauften jungen Negersklaven dem alten Filigeno übergeben, der sie in sein Haus führen werde. Was nun aber mit Pirino, der als Melitea beim Mangone zurückgeblieben ungeschwärzt, dennoch aber in der Tinte? Zu seiner Erlösung würden mittlerweile ein Paar junge Facchini als Schiffsjungen, vom fingirten Raguser mit einem Geschenk an Mangone abgeschickt, sich bei diesem eingestellt haben. Mit Einem derselben wird Pirino die Kleider wechseln, als vermeinter Schiffsjunge aus dem Hause des Mangone entweichen, und der Facchino daselbst als Melitea, in deren Kleidern, zurückbleiben. Das Manöver erinnert an jene Ueberfahrt auf der Fähre mit Ziege, Wolf und Kohlkopf, wo immer zwei mit heiler Haut übergesetzt werden sollen, und Eins rathlos zurückbleibt. Pirino begrüsst den Anschlag als ein noch nie dagewesenes, und auch künftig nicht zu übertreffendes Meisterstück von Intrigue, mit offenbarer Hinzielung auf die Komödien-Verwickelungen vor und nach der Carbonaria.[2]) Bis auf die Kohlen-

1) Daher der Titel der Komödie: Carbonaria. — 2) L' inganno è pensato con tanto arte et ingegno che come avanza tutti gli altri che son stati per addietro fatti, cosi per l' innanzi non potrà ritrovarrene un altro simile.

salbe nämlich, deren sich bereits Aretino in seiner Commedia 'La Talanta' [1]) als Intriguen-Schwärze, und noch komischer, Dolce in seiner 'Fabricia' zu gleichem Zweck bediente. [2]) Geriebener und vertriebener mögen die Ingredienzien zu Porta's Kohlensalbe immerhin seyn. Das Kohlenpulver aber zur Kohlensalbe hat der Erfinder der Camera obscura nicht erfunden.

Die Ausführung dieses Planes übernimmt der dritte und vierte Act. Das Lustige der Verwechselungs- und Täuschungskomik folgt aus dem Anschlag von selbst und so freiwillig, dass der Leser den Verlauf in Gedanken begleiten, und ihn sich entwickeln kann. Die Lage des Mangone, des Dottore, nach der Entführung der Melitea, bedarf keiner näheren Schilderung. Dottore lässt seinen Aerger in Hohn und Spott gegen den Mädchenhändler aus, der als Negersklavenhändler sich so blamirte, und fordert ihn auf, die Leckerbissen, die ihm der ragusische Schiffspatron geschickt, und auf die sich Mangone als Beweise beruft, doch einmal zu kosten. Mangone öffnet die Schachteln und riecht Gänseleberpasteten, lecker wie der Gänsed—, über den er geführt worden [3]), und Caviar, wie vom Ziegelstreicher. Dazu die 500 Scudi, die ihm als Kaufpreis für Melitea vom Dottore nur versprochen worden. Jetzt führt ihm sein Diener Filace einen Taubstummen und Halbverrückten als Melitea vor, den er oben in deren Kleidern gefunden. Forca hatte den Burschen unter Alessandro's Hausgesinde entdeckt, ihn als Facchino verkleidet, und dem Mangone mit den Pasteten zugeschickt, damit Pirino mit ihm die Kleider wechsele und den blödsinnigen Taubstummen als Melitea zurücklasse. Mangone verlangt vom Taubstummen Auskunft, und da er tauben Ohren predigt, fällt er über ihn her. Der Taubstumme, ein Pantomime ersten Ranges, ein Meister in der Gebärdensprache, dessen rechter Arm ein Demosthenes und der linke ein Cicero, entwickelt mit Beiden eine Kanzelberedtsamkeit, dass der Mädchenhändler alle Viere von sich streckt, und der Dottore und Panfago, die ihm zu Hülfe eilten, auf

1) Gesch. d. Dram. IV. S. 527 f. — 2) Gesch. d. Dram. IV. S. 832 f. — 3) Mangone schreit Zeter mit zugehaltener Nase; O gaglioffo traditore! Il bariletto è pieno di piscio; le bottarghe (Caviar) sono ti mathoni. (IV. Sc. 3.)

dem letzten Loche pfeifen. Panfago schreit röchelnd nach Rettung: „Helft, Dottore, helft! Er würgt mich. Wehe meiner Kehle! Wehe meinem Schlunde! Wehe den Mehlklössen, die ich nicht mehr ganz werde schlucken können, inmassen sie mir im zugeschnürten Halse würden stecken bleiben!“ [1]) Die Scene leistet Vorzügliches im Grobkörnigkomischen; wirkt trotzdem aber nicht so komisch, wie die Taubstummen-Scene mit Trappola in Ariosto's 'Cassaria', wo weniger geprügelt wird, wo aber Volpone mit dem Fuchsschwanz desto mehr elektrische Lachfunken aus Trappola stäupt.

Mangone rafft sich auf, um, mit einem Stock bewaffnet, den Raguser, den verdammten Maltivegna, aufzusuchen, der ihm den jungen Negersklaven zugeführt, und der eben vom Taubstummen gedrosselt worden. Der Panfago nämlich, der inzwischen wieder Panfago geworden, und seine Aehnlichkeit mit dem Maltivegna dem Mangone durch den Umstand erklärt hatte, dass er ebenfalls aus Ragusa gebürtig, und daher als Landsmann vom Maltivegna diesem zum Verwechseln ähnlich seyn könne. Der Taubstumme in Melitea's Kleidern ist entsprungen. Panfago rathet dem Dottore, so angelegentlich, als es seine für ganze Klösse bis auf weiteres schlechterdings unwegsame Kehle gestattet: Dem Filigeno Alles zu entdecken, und ihm den Beweis: wer hinter der Kohlensalbe steckt, ad oculos zu liefern, indem man der Melitea, die der Alte als jungen Negersklaven nach Hause geführt, den Russ vom Gesichte wäscht. Beharrt der Filigeno dann noch auf dem ungläubigen Thomas, nun so mag er, wie dieser — doch das gehört wieder unter den Strich, und zwar in der Russlarve der über den Grundtext gestrichenen Druckerschwärze. [2]) Die Berathung haben Pirino und Forca, die unbemerkt dazugetreten, mit angehört.

Schnell den Taubstummen aufgesucht! lautet Forca's Anschlag, nachdem sich jene Beiden entfernt, und Pirino seine Besorgniss wegen Melitea's Entrussung u. s. w. geäussert. Schnell dem Taubstummen Melitea's Kleider ab- und der Melitea angezogen; sie dann zu Alessandro hinübergebracht; den Stummen in Me-

---

1) Oimè, Dottore, aiutami . . . che mi stragola, che non potrò, che non potrò inghiottere mai più intieri i raviuoli. — 2) E se vuol toccar con mano se sia femina ò maschio le scalzi le brache e lo vedrà.

litea's Mannskleider, in Pirino's also, gesteckt, und ihm das Gesicht geschwärzt! Der Mohr, den der Dottore vor Filigeno nun mit Erfolg weiss waschen wird, wird der pazzo, der verrückte Taubstumme, seyn. Alessandro kommt dazu und wird seinen Sklaven fordern, für den er durch Filigeno 100 Scudi Aufgeld gezahlt: die von Forca dem Filigeno abgelisteten 100 Scudi, wovon der Alte aber sich nichts träumen lässt. Alessandro wird den jungen Sklaven für den Sohn eines grossen Herrn ausgeben, und nicht weniger als 300 Scudi Schadenersatz verlangen, die Pirino seinem Vater unter der Bedingung zurückstellen soll, dass mit der Summe die Züchtigung des Forca abgekauft würde. Pirino fällt dem Forca vor Freuden über den neuen Anschlag um den Hals, vergiesst Thränen der gerührtesten Dankbarkeit und eilt nach Hause, um Melitea abzuwaschen und sie, umgekleidet, zu Alessandro zu bringen.

Die nächsten Scenen nimmt wieder die Ausführung in Beschlag. Dottore führt im Triumph den geschwärzten Taubstummen als seine Melitea davon, die ihm Filigeno, ohne allen ungläubigen Widerspruch, zugestellt, seinen ganzen Grimm für die Züchtigung aufsparend, die er dem Forca und seinem Sohne zugedacht. In einem, dank dem gegenwärtigen Taubstummen, nothgedrungenen Monolog bricht Dottore in Siegesjubel über den wiedererrungenen und seinen Gegnern abgekämpften Besitz seiner Melitea aus, und in schwärmerisches Entzücken über die Schönheit, die selbst durch die Kohlensalbe hindurchstrahle. Und mit zärtlichem Liebkosen: „Schenkst du mir einen Sohn, theuerstes Weibchen, so wird derselbe mir den süssesten Ersatz für meine einzige Tochter, Alcesia, bieten, die mir als Kind geraubt worden. Sagst du was, mein Herz? Sprich doch, du meine einzige Wonne!“ Der Taubstumme hat keine Worte, seine theilnahmvolle Freude auszusprechen, und drückt dieselbe pantomimisch aus durch die kühnsten Bocksprünge: „Wie sie lacht, schäkert und hüpft! Vor lauter Jubel, dass sie den Händen jenes Unausstehlichen entronnen . . . Wusste ich doch immer, mein einzig Leben, dass du mich liebst . . . Geh nun hinein, Herzchen: diess hier ist dein Haus.“ [1])

---

1) Ma tu ridi, scherzi e balli . . . O che giubilo ha d' esser scampato

Forca sagt dem Filigeno auf den Kopf zu: die angebliche Melitea, die Filigeno dem Dottore ohne Weiteres ausgeliefert, sey der Sklave gewesen, den Alessandro durch ihn, Filigeno, von Mangone habe kaufen lassen, und dass er, Forca, die 100 Scudi dem Dottore zugestellt. Filigeno will aus der Haut fahren über die frechen Lügen des ribaldo, der immer ein Quentchen Wahrheit unter seine Lügen mische, um diese an Mann zu bringen.[1])

> „Viel Lügen (Irrthum) und ein Fünkchen Wahrheit,
> So wird der beste Trank gebraut,
> Der alle Welt erquickt und auferbaut“

lautet auch das Recept von Goethe's „Lustiger Person“ im Vorspiel zu Faust. Forca beruft sich auf Alessandro, den er daherkommen sieht, und der ihm alles bezeugen werde.

Filigeno empfängt den Alessandro mit Schmähungen und Vorwürfen. Kaum kann Alessandro zu Worte kommen. Endlich verschafft er sich Gehör, und setzt den Filigeno davon in Kenntniss, dass der Sklave, den er auf die blosse Aussage seines geschwornen Feindes, des Dottore, als eine berusste Buhldirne demselben ausgeliefert, der Sohn des Königs von Borneo sey, welcher, nach der Niederlage, die sein Vater durch den König von Marocco erlitten, nach Italien entflohen, und hier unerkannt als Sklave verkauft worden. Die königlichen Eltern des jungen Prinzen hätten 30,000 Scudi für dessen Auslösung geschickt. Der Dottore hätte aber inzwischen Briefe vom König von Marocco erhalten, der dem Dottore dieselbe Summe für die Auslieferung des Prinzen bietet, den der König zu tödten beabsichtige. Filigeno, niedergeschmettert, will dem Alessandro die 100 Scudi vergüten. Dieser eilt zornig davon, um Filigeno zu verklagen. Nun bittet der Alte den Forca himmelhoch, ihn aus der Klemme zu reissen; schenkt ihm die 100 Scudi und dazu noch eine Kette im Werth von 1000 Scudi. Forca will als treuer Diener, der seit 20 Jahren seinem Herrn redlich gedient, thun was in seinen

---

dalle mani di quello importuno ... Sempre mi sono accorto, ben mio, che tu mi amavi ... entra, vita mia, questa è tua casa.

1) Sempre tu mischi un poco di verità per darmi ad intendere una gran bugia.

Kräften. Die Scene ist eine der drastisch-komischsten im Style der Cinquecentisten-Komödie.

Dottore und Filigeno gerathen aneinander mit wüthenden Vorwürfen. Dottore will seine Melitea, Filigeno seinen Schiavo wieder haben, den der Dottore dem König von Marocco zuschicken und ans Messer liefern will, und der ein Sohn des Königs von Borneo. Dottore erklärt ihn für verrückt. Filigeno erblickt den Taubstummen, den der Dottore mitgebracht, aber ohne Russmaske; und fragt, wer er sey. Der Taubstumme beantwortet die Frage mit beredter Zunge, indem er diese nämlich hervorreckt, so weit die Zunge eines Taubstummen reicht. Panfago, der sich gleichfalls eingestellt, erkennt den Zungenstrecker als den Würger von vorhin, der ihm seine Zunge aus dem Halse gepresst, und macht Beine, so lange, als sie ein Panfago, dem seine Zunge ans Herz gewachsen, strecken kann, mit einem Wink an den Dottore, ein Gleiches zu thun: „Scampa Dottore!“ der ihm bereits zuvorgekommen. Filigeno bleibt mit dem Taubstummen allein, wundert sich, dass er, der vorhin, wie ein Philosoph gesprochen, plötzlich die Sprache verloren. Der Taubstumme erklärt ihm durch die Fingersprache: er sey jener berühmte Philolog, von dem man sagte, er sey stumm in sieben todten Sprachen, die lebenden ungerechnet. Filigeno, dem die Fingersprache spanisch vorkommt, trifft Anstalten, diesen Umstand dem Taubstummen in sieben Zungen mit seinem spanischen Rohre begreiflich zu machen. Dieser retorquirt den Beweis, indem er den Gegner den schlagendsten Beweis entwindet, und ihn mit seinen eigenen Waffen schlägt. Der Taubstumme führt seinen Gegenbeweis so siegreich a priori und a posteriori, dass letzterer aus dem spanischen Rohre heraus, worin er sitzt, dem Sieger einen Päan anstimmt, der wie schallendes Hülfegeschrei klingt, wogegen der Taubstumme selbstredend taub bleibt, bis sich der Vorhang mit dem fünften Act ins Mittel legt, dem Friedensstifter von Amtswegen, der Alles ins Gleiche bringt, und nun auch den letzten Streit zwischen dem Mangone und dem wirklichen geheimen ragusischen Schiffspatron beilegt, von welchem der Mädchenhändler die Wiedererstattung der Melitea verlangt. Isocho, ein Freund des Schiffpatrons, der den Mangone für einen verrückten Kuppler erklärte, — Isocho bestätigt diese Aussage des

Ragusers, und übernimmt bei der Gelegenheit die Auflösung des Knotens, indem er Folgendes erzählt: Vor drei Jahren sey ihm aus einem Hause an der Küste von Slavonien ein Mädchen von Seeräubern gestohlen worden, die an einen Mädchenhändler, Namens Mangone, für 200 Scudi von den Seeräubern verkauft wurde, ein Mädchen Namens Alcesia. Mangone hatte von Melitea diesen Namen als ihren eigentlichen bezeichnen hören. Die Alcesia oder Melitea, fährt Isocho fort, sey die Tochter eines reichen und angesehenen Bürgers von Neapel, und fordert den Mangone, unter Zusage eines namhaften Geldgeschenkes, auf, ihm zur Entdeckung des Vaters behülflich zu seyn. Dieser Vater ist der lupus in fabula, der sich in dem Dottore aus freien Stücken einfindet, und den nun der Knotenauflöser Isocho zum glücklichen Vater von Alcesia-Melitea macht, die ihn zum glücklichen Vater eines männlichen Erben machen sollte, welche Melitea ihm aber die Amme entführt hatte, um sich vor dem Erben sicher zu stellen, welchen Erben der Dottore von der Amme zu erzielen sich beeiferte. Die Amme, eine Raguserin, hatte sich zu solcher Erzielung bereits ihrem Landsmann, Isocho, verpflichtet, mit dem sie sich zu dem Zwecke ehelich verband. Von ihr erfuhr Isocho den Namen der Eltern des entführten Mädchens, und von Isocho erfahren wir, dass unser schlechtweg auf einen Erben hinprakticirender Dottore Dottor Corifio heisst. Alles klappt bis auf das ständige Komödien-Muttermal an der linken Brust, wozu nichts als die Besitzerin desselben, die Alcesia-Melitea, fehlt, die noch aufzufinden. Filigeno, der hinzugetreten, weiss keinen Rath. Der Einzige, der zu ihr verhelfen könnte: Forca, erklärt: das Liebespaar sey entschlossen, den Nachstellungen sich durch die Flucht zu entziehen. Als regelrechte Komödienväter legen sich beide Väter, Filigeno und Dottor Corifio, zum Ziel, setzen die Hochzeit auf den Abend fest, und lassen das Brautpaar durch Forca herbeiholen, den eigentlichen Hochzeitsvater, der auch dem Mangone 500 Scudi vom Dottor Corifio zustellt. Nur gegen Einen bleibt der Allerweltsfriedenstifter, der fünfte Act, unerbittlich: gegen die Hauptperson der römisch-italienischen Komödien-Hochzeiten: den Schmarotzer, den armen Panfago, den er gleich an seiner Schwelle als fälschlich beschuldigten Kleiderdieb vom Capitän

der Schaarwache hatte verhaften lassen. Kleiderdieb! Wenn irgend Einen der Capitano de' Sbirri von Rechtswegen als Solchen beim Kragen nehmen müsste, so wären es die Dichter dieser Kuppler-Schelmen-Komödien, die, als notorische Kleiderdiebe, Einer dem Andern die Masken zu ihren Figuren stehlen und die Figuren dazu. Armer Panfago!

Unser kunstfertiger Knüpfer und Schürzer von Plautus-Ariosto's Intriguen-Motiven zu den überraschendsten Komödien-Situationen lieferte ein noch glänzenderes Kunststück solcher Combinationsmeisterschaft und Virtuosität in seiner Commedia,

La Cintia.[1])

In ihr liegt für unsere Geschichte der bemerkenswerthe Versuch vor: die vorzugsweise von den Intronati zu Siena vertretene Abenteuerkomödie[2]) im Geiste des Plautus und Ariosto mittelst des Kunstgriffs zu stylisiren: dass die Verwickelungen den Charakter des Abenteuerlichen, des novellistisch Zufälligen, gegen Situationsspiele vertauschen, welche aus freiwilligen Antrieben und Beweggründen, aus psychologischen, mithin dramatisch berechtigten Motiven entspringen. Als Vorlage zur Cintia benutzte G. B. Porta den 'Ortensio' des Alessandro Piccolomini[3]), eine Abenteuerkomödie vom ersten Wasser, deren Hauptmotiv aber Porta im Sinne der classischen Komödie verwerthete, indem er die Geschlechterverwechslung und die daraus folgenden Verwickelungen an die freie Entschliessung der Väter knüpfte, die, bei den selbstgeschaffenen Täuschungen persönlich betheiligt, das Komische der Irrungen steigern und erhöhen. Die Mittheilung des Vorgangs wird dies am besten ins Licht setzen.

Milieto, ein alter Diener des Arietino, des Vaters von Cintia, die, von Kindheit auf als Cintio erzogen, für Arietino's Sohn gilt, erklärt der Cintia (dem vermummten Cintio) im Namen des Arietino, dass er nun ans Heirathen denken müsse. Cintia erklärt dem alten Diener ihrerseits, sie würde, in allen andern Angelegenheiten dem Vater gehorsam, beim Heirathen nur ihrem Herzen folgen, und begründet diesen Entschluss frischweg

1) Ven. 1628. — 2) Gesch. d. Dram. IV. S. 747 ff. — 3) Gesch. d. Dram. IV. S. 768 ff.

em im Vertrauen dem alten Diener abgelegten Geständniss: sie ein M ä d c h e n. Ihr Vater, Arietino — erzählt sie — , sich in eine schöne Nachbarin, Ersilia, verliebt, ihr die Hei- versprochen, falls sie ihm einen S o h n gebären würde. Er- bringt, vor der Vermählung, ein Mädchen, sie, die Cintia, Velt; zeigt aber dem Vater Arietino, im Einverständniss mit m m e, einen herbeigeschafften J u n g e n als Neugeborenen. o vermählte sich mit Ersilia. Diese stirbt bald hernach, ntia, von Aretino für jenen Jungen gehalten, wurde von ıme als C i n t i o erzogen. Arietino schickte den angebli- .. ʋintio mit dem Sohne eines Freundes, mit E r a s t o, zur Schule. Cintia verliebte sich in Erasto, während dieser eine Leidenschaft für A m a s i a, fasste, Cintia's Nachbarin. So weit hielt sich Porta an das Motiv in Piccolomini's 'Ortensio'; setzte demselben aber ein zweites entgegen, das der Komödie den Charakter der blossen Zufallstäuschungen abstreift. Jene A m a s i a nämlich befindet sich in dem umgekehrten Fall: sie gilt für die Tochter des P e d o f i l o aus Bologna, der seinen Sohn, A m a s i o, als Mädchen auferzog, aus Besorgniss wegen der Welfen-Partei, die dazumal in Bologna über die Partei der Ghibellinen, zu welcher Amasio's Familie gehörte, gesiegt und dieser den Untergang geschworen hatte. Um den einzigen Sohn, den A m a s i o, der ihm nach langer Kinderlosigkeit geboren worden, vor den Nachstellungen der feindlichen Partei zu sichern, gab P e d o f i l o den Knaben für ein Mädchen aus, verliess Bologna, und siedelte über nach Neapel, wo die Komödie spielt, in der Absicht, den Sturz der Welfenpartei in Neapel abzuwarten, und dann seinen Amasio wieder aus den Hüllen der Amasia hervortreten zu lassen. A m a s i o- A m a s i a liebte des in Amasia verliebten Erasto Schwester, L i- d i a, deren Amme Amasio für seine Liebe zu gewinnen sucht, und sich ihr daher, unter dem Siegel der Verschwiegenheit, entdeckt. Er versichert der Amme: sobald die Ghibellinen in Bologna wieder die Oberhand erlangt haben, würde sein Vater um L i d i a bei ihrem Vater öffentlich anhalten. Bis dahin wünsche er mit Lidia als Mädchen zu verkehren. Die Amme verspricht ihre Mithülfe um so bereitwilliger, als sie ihre junge Herrin, die eine Leidenschaft für C i n t i o (Cintia) gefasst, von diesem abziehen möchte, welcher Lidia's Leidenschaft aus Gründen nicht

erwidert, die uns, nicht aber der Amme, einleuchten. Vor der Unterredung mit Amasia (Amasio) hatte die Amme eben wieder von Cintio (Cintia), den sie flehentlich gebeten, Lidia's Liebe zu erwidern, den trostlosen Bescheid erhalten: „Sage der Lidia von mir, dass sie mich zu lieben aufgeben möchte.“[1]) Zu einer Zusammenkunft mit Lidia will sich Cintio (Cintia) gerne verstehen, da Lidia — versicherte Cintio der Amme — bei einem Rendezvous nichts für ihre Ehre von ihm zu befürchten habe.

Doch Erasto? Er ist trunken von dem Liebesglück, das er bei Amasia (Amasio) geniesst. Als welche er nämlich die Cintia umarmt, mit der er im Dunklen zusammenkommt, oder doch bei halbdunkler Beleuchtung, die von der mystischen Lampe im 'Ortensio' als Schlagschatten in Porta's Komödie fällt. Bei solcher Beleuchtung verlobte sich das Paar: Erasto mit der vermeinten Amasia, in Wahrheit aber mit Cintia. Im Scheine solcher Beleuchtung fühlte Cintia die von Erasto gepflückte Liebesfrucht immer sichtbarer unter dem Herzen schwellen. Dank diesem zauberischen Halbdunkel, schwelgt Erasto in der Fülle seines ihm, wie er wähnt, von Amasia beschiedenen Vaterglückes. Welches wunderliche Streiflicht wirft dieses Halbdunkel nicht auf die Scene (I. 4), wo Sinesio, Vater des Erasto, bei Pedofilo um die Hand von dessen vermeinter Tochter, Amasia, für seinen Sohn anhält! Welches komische Streiflicht, auf die Verwunderung des Sinesio über die ausweichenden Winkelzüge des Pedofilo, der seinem alten Freunde doch versichert: eine Verschwägerung mit ihm würde ihn glücklich machen! Welches ergötzliche Schlaglicht auf das von Sinesio insinuirte Bedenken wegen der Folgen, die Erasto's Liebe zu Amasia haben könnte! Welches grotteskl-lächerliche Glanzlicht auf Sinesio selber, als dieser die lustigste Ungläubigkeit um Pedofilo's Mund und Nasenflügel tremuliren sieht, die in das schallendste Gelächter bei den halblaut zugewogenen Worten ausbricht: das zu Befürchtende sey bereits geschehen; die vorauszusehende Folge schon im ganzen Umfange eingetreten; schon ein fait accompli geworden, — Amasia sey schon von Erasto Mutter! Pedofilo's schallendes Lachen erweckt bei dem verblüfften Sinesio einen unfreiwilligen Widerhall. Beide

1) Dille da mia parte, che lasci d' amarmi.

Alten scheiden lachend von einander; nur schwebt Sinesio's Lachen noch im Dunklen, während um Pedofilo's alle neckischen Reflexe des von Cintia's Nachtlampe sich ergiessenden Halblichtes spielen.

Cintia in Wamms und Beinkleid, von zarten Liebesscrupeln ob ihres verstohlenen, an ihrem Herzensideal begangenen Liebesraubs behelligt, erzählt dem Erasto die Liebeslist, die sie gegen ihn angewendet, aber bei einem Mädchen, von ihr, dem Cintio, versucht. Erasto tadelt die Täuschung aufs strengste: „Mein theurer Cintio, um es dir aufrichtig zu gestehen, wie es sich gewissen Freunden, wie wir sind, geziemt — nie so lang ich lebe ist mir ein hässlicheres und ehrloseres Beginnen vorgekommen, als dies. Niemals vernahm ich von einem, nicht nur eines jungen Edelmannes wie du bist, sondern des rohesten Barbaren so unwürdigen Verrathe, wie dieser. Ich begreife nicht, wie eine so schöne Seele wie deine einen so garstigen Gedanken nur fassen konnte. ... Nie war die Liebe die Ursache irgend einer unzarten und schimpflichen That." [1]) Ist diese durchaus richtige Moral nicht ein Schlag in des Dichters eigenes Gesicht? Der einzige Dichter, der unverbrüchlich nach diesem Fundamentalsatz der Liebe dichtete, war Shakspeare. Der berühmte Schleifer von optischen Spiegeln, der Erfinder der Camera obscura, der geistreiche Schürzer von Komödienknoten aus Charpiefäden der Cinquecentisten-Komödie: G. B. Porta, er ist der einzige von allen italienischen Dichtern der Unzuchtskomödie, unter dem Deckmantel der Verkleidungen, der einzige, der diesen Liebesgrundsatz mit einer solchen bestimmten, eines grossen Gelehrten und Denkers würdigen Schärfe aussprach, und der gleichwohl an demselben Seile mit den Uebrigen zog. Ja der dieses Seil noch überstrengte, und die an derlei Schandmotiven erschöpfte Commedia des 16. Jahrh. mit allen Reizungen eines durch Forschung

---

1) Cintio mio caro, per dirvelo alla libera, come conviene fra tali amici, come noi siamo, da che nacque io, non viddi più brutto e più infame atto di questo, e non più mai intesi tradimento al mondo, indegno non solo da immaginar si da un gentilhuomo par vostro, ma da un barbaro e ben incolto, ne sò come in un bell' animo come il vostro è, habbia potuto capir così brutto pensiero .... Amor non fù mai cagion di atto disonesto et infame.

und Wissenschaft geschärften Combinationsgeistes zu neuen Wirksamkeiten aufstachelte, die sich nur durch ein ausgeklügelteres Raffinement witzigskandalöser Situationsspiele, wozu selbst diese treffendfeinen Rügebemerkungen des Erasto gehören, von den Vorbildern unterscheiden. Die moralische Strafruthe, in Erasto's Händen, fürwahr sie gleicht jenen berüchtigten Besenbündeln, womit sich alte Sünder zu künstlichen Jugendsünden stäupen lassen. Schon dass ein Mädchen wie Cintia oder Cintio so umständlich von solcher Liebeslist und den durch diese erlangten Liebesfreuden sich mit dem unbewussten Lustgenossen bespricht, ist ein Raffinement des Komödien-Skandals, das schier nach dem heissen Eierkuchen duftet, den sich einer jener wackelköpfigen Liebes-Invaliden auf die vom Besenbündel hinterlassenen Wunden, frisch aus der Backpfanne und noch brodelnd in zischendem Fette, schlagen liess.

„Man muss sich niemals eine Täuschung erlauben"[1]), eifert Erasto weiter, der im Rücken des Vaters mit dessen vermeinter Tochter in unzüchtiger Liebe schwelgt! Darauf meint Cintio: „Doch wenn ein Trug erlaubt ist, so ist es in der Liebe." Erasto. „Wer wahrhaft liebt, der handelt nicht also", der gestattet sich auch in der Liebe keinen Trug. Kann ein Professor der Moralphilosophie einen schönern Ausspruch formuliren, als unser Professor der Optik und der geschliffenen Spiegellinsen durch den Mund seines Erasto vernehmen lässt? Der Brennpunkt aber, der alle Erleuchtungsstrahlen in diesem auf den Täuschungsskandal geschliffenen Komödienspiegel zusammenfasst, ist Erasto's abschliessende Bemerkung: „Man kann jeden täuschen, nur einen Liebenden nicht."[2]) Als Selbstironie wäre diese Aeusserung Erasto's bewundernswürdig; als Kritik dieser ganzen Komödiengattung wäre sie fulminant: als blosse scenische Randglosse aber fällt ihre Wirkung unter die des beregten Eierkuchens.

Unmittelbar nach jener treffenden Bemerkung wünscht der

---

1) Erasto.
Non si deve mai commettere inganno.
Cintio. E se pur si dovesse commettere, solo per amor si dovrebbe.
Erasto. Chi veramente ama non fà così.

2) Ognuno si può ingannare, ma non un innamorato.

untäuschbare Innamorato die verläumdrische Zunge seines Dieners, Dulone, zum Teufel, der ihm meldet: Er wisse von einer Freundin der Amasia, dass diese bei ihr dieselbe Nacht zugebracht, in welcher Erasto mit Amasia zusammengewesen seyn will. Ferner, dass Cintio, während Erasto irgend eine alte putana in die Arme schliesst, die Schwester des Erasto, die Lidia, in die seinigen schliesse.

Ausser der Werbung des eisernen Viehs der italienischen Palliata, des Eisenfressers, des Capitano, um Amasia's Hand bei Pedofilo, der den Eisenfresser mit seiner Werbung zum alten Eisen wirft, bringt der zweite Act noch eine eigenthümliche Scene (5), worin Amasia, die von Cintio, auf Wunsch des Erasto, ans Fenster bestellt werden sollte, um von ihr eine Zusammenkunft mit Erasto für die Nacht zu erbitten, zufällig unbestellt an ihrem Fenster erscheint. Erasto bleibt verborgen, um sich an dem Vorgenuss des von Cintio für ihn vermittelten Rendezvous zu weiden. Amasia war aber an's Fenster getreten, um scheinbar mit Cintio, den sie erblickt hatte, von Lidia zu sprechen, welcher sie ihre Vermittelung bei dem von Lidia geliebten Cintio zugesagt. Zu diesem vermeintlichen Zwecke lässt Amasia durch die Amme die Lidia rufen, die ebenfalls an ihrem Fester sichtbar wird, damit sie Augenzeuge von Amasia's Bereitwilligkeit sey, ihre Liebesangelegenheit bei Cintio zu fördern. Es erfolgt nun ein Fenstergespräch zwischen Cintio und Amasia (Amasio), worin Beide gewisse Phrasen betonen, die Erasto in seinem Versteck, und Lidia an ihrem Fenster, Jedes zu seinen Gunsten, deutet, ohne dass zwischen Cintio und Amasia der Name des Erasto oder Lidia's genannt würde. Der eigentliche Gegenstand des Gesprächs zwischen Cintio und Amasia betrifft einen Kleidertausch, wovon natürlich Erasto und Lidia nichts zu hören bekommen. Cintio wünscht von Amasia ihre Frauenkleider angeblich zu einer Komödie, worin Cintio spielen wolle. Als Gegengefälligkeit bittet Amasia den Cintio um seinen Männeranzug, für einen Maskenball wie sie vorgiebt.

Cintia erscheint alsbald an ihrem Fenster in Amasia's Kleidern. Erasto, sie für Amasia haltend, knüpft ein zärtliches Liebesgespräch an, und fragt, ob er dem Cintio und dessen Bestellungen Glauben schenken dürfe — was Cintio, als Amasia,

natürlich bejaht. Cintia, von der Amme abgerufen, entfernt sich vom Fenster. Dulone, der trockene Schleicher, der die Fülle von Erasto's Gesichten jedesmal stören muss, meldet seinem Herrn: Er habe eben die Amasia mit ihrem Vater am Fenster ihres Hauses sprechen sehen. Erasto sticht ihm einen Esel, da er mit Amasia an Cintio's Fenster eben nur gesprochen, in dessen Wohnung Erasto mit der vermeinten Amasia zusammenkommt. Dulone steckt den gestochenen Esel ein, aber unter Berufung auf einen ungestochenen, den Capitano, der es mitangesehen, und gerade gelegen angestochen daherkommt: „Nun so fragt" — fordert Dulone seinen jungen Herrn auf — „diese ehrwürdige Bestie von Capitano." [1]) Die ehrwürdige Bestie bezeugt Dulone's Aussage. Beide Nebenbuhler gerathen aneinander, wobei aber der Ehrwürdige eine Distanz seinem Rivalen gegenüber beobachtet aus Ehrfurcht vor sich selbst, insbesondere vor seinem majestätischen Haupte, mit dem er Bastionen und Wälle niederbreche trotz jedem ehernen Widderkopf. [2]) Er rühmt sich auf zehn Schritte Distanz der von Amasia genossenen Gunstbezeigungen und lacht, indem er die zehn Schritte Distanz auf funfzehn erweitert, über die Prahlereien des Erasto, der mit Amasia's Liebe sich brüste. Den Beweis will ihm Erasto noch diesen Abend liefern. Die venerabil bestia soll Amasia noch diesen Abend in seinen Armen ruhen sehen. [3]) Dessen berühmt sich, einem solchen Gegner ins Gesicht, ein junger Galan von so feinem, so gewissenhaftem Liebeszartgefühl. Der apokalyptische Mauerbrecher mit dem bronzenen Eselskopf schüttelt diesen ob der Verwogenheit des jungen Prahlhans so nachdrücklich, dass der Act vor Schrecken den Vorhang fallen lässt.

Der dritte Act liefert den Beweis. Capitano sieht, aus seinem Verstecke mit eigenen Augen, wie der glückliche Nebenbuhler Amasia — Cintio nämlich in Amasia's Kleidern — umarmt, und schnaubt heimlich Rache. Diese schüttet er in Dulone's Busen aus. Mitten in dem Erguss drachenartiger Eifer-

---

1) Ben dimandate quella venerabile bestia di Capitano. — 2) Con la mia testa ho fracassato bastioni e belovardi, e fo più co 'l mio fronte, che non fà 'l Ariete con la testa di bronzo. — 3) Questa notte vo dormir seco, e voglio che tu me la veda in braccio con gli occhi tuoi.

sucht[1]), erblickt Capitano Amasia vor sich, in Cintio's Kleidern. Dulone fordert Capitano auf, sich an dem Cintio, wofür er im Dunklen Amasia (Amasio) hält, zu rächen, dem Kuppler des Erasto.[2]) Capitano räuspert den Rest von racheschnaubender Eifersucht zusammen, den er nicht in Dulone's Busen ausgeschüttet. Amasio, der als Cintio Lidia erwartet, heisst den Capitano die Strasse räumen. Capitano bramarbasirt, wie ein platzender Feuerfrosch. Amasio versetzt ihm Eins. Capitano erkennt den Schlag, trotz der Dunkelheit, als alten Kunden[3]), und erwartet den zweiten, den unzertrennlichen Begleiter des ersten, wie er aus langer Erfahrung weiss. Der Begleiter lässt nicht lange auf sich warten und klopft auch schon an. Amasio fragt, warum Capitano nicht mit ihm anbinden mag? Capit.: „Aus Staatsgründen.“[4]) Führt eine kühne Schwenkung aus, um den Cintio, sagt er, zu verfolgen; fällt hin; Amasio heisst ihn aufstehen mit dem Bemerken: So lange er am Boden liege, will er ihn schonen. Capitano bleibt natürlich liegen und ruft: Ergieb dich, wo nicht so thu' ichs.[5]) Springt auf, und läuft im Zickzack, dass Amasio die Spur verliert. Capitano, auf Koboldsbeinen, neckt den Verfolgenden, wie Puck. „Hier, dort“, (quà, quà). Stimme und Fusstritte hört Amasio von entgegengesetzten Seiten. Capitano setzt seinen Siegeslauf unaufhaltsam fort.

Lidia verlobt sich dem Cintio wie sie meint: sie oben am Fenster; Amasio unten auf der Strasse. Sie kommt auf sein zärtliches Bitten herab. Er will die Verlobung zunächst mit einen Kuss bekräftigen. Zärtliches Sträuben, verschämtes Weigern. Der Kuss nimmt brautnächtliche Formen an: Ist es nicht Nacht, und ist sie nicht, kraft der Fensterverlobung, Braut? „Schont“ — flattert das Vöglein in den Klauen des verliebten Sperbers — „schont meine jungfräuliche Ehre!“ Der Sperber, girrend wie ein schnäbelnder Täuberich: „Bist du nicht mein liebes Weibchen? Die mir alles gewähren darf?“ Wörtlich: „Mit der ich machen

1) Sento indragharmi d' amore, e inserpentirmi di gelosia. — 2) Che con i suoi ruffianesmi l' ha tolta l' innamorata. — 3) Questa è bastonata, le conosco per prattica. — 4) Per ragion di stato. — 5) Renditi a me se non mi rendo a ti.

kann, was mir beliebt?"[1]) In diesem wörtlichen Sinne zieht er sie mit sich fort. Lidia ruft die Amme zu Hülfe. Amme denkt: Dazu ist nach neun Monaten Zeit. Dulone, der im Verborgenen das alles mit angesehen, sagt sich in die Seele seines Herrn, des Erasto: Nun wer hat Recht? Da habt ihr euren Busen-Freund, den Cintio, der eure Schwester auf der Strasse heirathet, während er euch Eine von der Strasse — den Satzschluss bricht Capitano ab, der noch immer den Cintio aufsucht. Dieser, Amasio nämlich, der in Lidia's Hausthür inzwischen den Schluss zu Dulone's Satz hinzugefügt, kommt dem Capitano auf halbem Wege entgegen, um ihm den vom ersten Begegniss noch rückständigen Rest Püffe nachzuzahlen. Capitano quittirt darüber mit jämmerlichem Geschrei um Hülfe, Lichter und Fackeln, die er jedoch nicht abwartet, um seinen Siegeslauf wieder nach einer andern Richtung fortzusetzen.

Amasio spricht sein Sündenbekenntniss als kleinen Monolog, und giebt sich selbst die Absolution mit dem Vorsatz: Alles seinem Vater zu entdecken und das Ehebündniss mit Lidia nachträglich durch Priestersegen zu heiligen. Das beliebte Auskunftsmittel der römisch-italienischen Palliata, oder Palliativa der Sittenlosigkeit, die, wie gewissenlose Schuldner, ein Loch mit den Zapfen eines andern zustopft; die den Teufel der Unzucht mit Gottes Wort selig spricht; die den Schweif dieses Teufels als Rettungstau einem ehr- und schamvergessenen Pärchen zuwirft, das zu tief ins Wasser eines schmutzigen Skandals gegangen.

Jetzt kommt das zweite saubere Paar zum Vorschein: Erasto mit Cintia, in Amasia's Kleidern. Capitano, der, wie Achill den Hector, sich selbst dreimal um die Mauern der Stadt verfolgt und herumgejagt hat, langt eben wieder beim Auslaufspunkte an; erblickt in Cintia die Amasia, in Erasto aber einen Nebenbuhler, dem Rede zu stehen, er unter seiner Würde hält, und den er am empfindlichsten züchtigt, wenn er ihm das Nachsehen lässt. Cintia ist unterdessen entschlüpft. Dulone, in dieser Komödie aus einem erfinderisch schlauen Diener-Intriguan-

1) Lidia. . . . di gratia, non fate oltraggio all' onor mio.
Amas. Non sete voi mia moglie? non posso far di voi quel che mi piace?

ten in einen treuen Pudel umgetauscht, ohne Witterung und Geruch — Dulone berichtet seinem Herrn, was zwischen dessen Schwester Lidia und Cintio mittlerweile vorgegangen.[1]) Erasto hält ihn für verrückt oder betrunken, geht ins Haus mit ihm und schliesst die Thür zu, an die auch schon der Capitano klopft, mit einer donnernden Herausforderung, dass Erasto's Fenster klirrt. Erasto am Fenster. Der donnernde Capitano, wie der Blitz verschwunden, erscheint wie der Blitz immer wieder, sobald Erasto das Fenster verlassen; und Schlag auf Schlag, und im Husch davongeblitzt, bis Erasto, des Kerls müde, ihm das Spiel gewonnen giebt. Mit dem Siegesgeschrei: „Siegen oder Sterben", läuft nun der Renner Achilleus ein für allemal davon.

Gleich mit Beginn des vierten Actes hält Erasto bei Pedofilo um Amasia an, die den Hauptzeugen seines verfrühten Ehebündnisses unter dem Herzen trage. Der alte Pedofilo versetzt trocken: „Wie ich."[2]) Erasto beruft sich auf den Capitano, auf die Amme, auf Amasia selbst, als Zeugen. Pedofilo lässt Amasia kommen. Erasto wundert sich über die flache Taille, erklärt es aber mit dem Schnürleib, nicht ohne Besorgniss um den Hauptzeugen. So mag er dir denn selbst, Amasio, — meint der Alte ungeduldig — drinnen das Schnürleib lockern.[3]) Erasto geht mit Amasio hinein, und kommt alsbald zurück so überzeugt, dass er Neapel verlassen will. Amasia's Vater konnte es jetzt auf das Schnürleib ankommen lassen, da mittlerweile die Kunde von der Vertreibung der Welfen aus Bologna erhalten. „Hie Welf, hie Waiblingen" — wohin ist es mit diesem das ganze Mittelalter erschütterndem Schlachtenruf gekommen! Vom Welf ist nichts übrig geblieben, als die Hose in Hannover; und vom Waiblingen ein männlicher Schnürleib unter Amasia's weiblichem Unterrock.

Jetzt muss der arme Cintio das Bad ausgiessen. Cintio sieht sich ganz in die Lage von Piccolomini's „Ortensio-Celia" versetzt, als diese der Degenspitze ihres geheimen Gatten sich

1) L' ha usata violenza, e fatta la sua donna. — 2) Pedofilo. Così è pregna di voi, come ne son io. — 3) Pedofilo. Amasio va dentro insieme con lui, e fagli conoscere se sei femina o maschio.

entgegenstellt.[1]) Nur dass Cintia's Lage noch peinlich-verwickelter durch Lidia wird, die den Cintio aufs zärtlichste beschwört, bei ihrem Vater um sie anzuhalten, und die Scharte ihrer Ehre auszuwetzen. Man denke sich Lidia's Schmerz und Verzweiflung, bei Cintio's Verhalten, der von nichts weiss, und nichts wissen kann. Für eine Komödie ist die Situation fast zu pathetisch gefärbt, und was sie mit der Komödienstimmung im Zusammenhang erhält, ist der rothe Faden des Skandals. Lidia entfernt sich, fluchend dem Verführer, dem treulosen Ehrenräuber. Ist das Komische eines weiblichen Mädchenschänders, dessen Taille jedem Schnürleib spottet, komisch genug, um einer solchen Situation, wie fein gefädelt sie immer sey, das Aergerniss zugut zu halten?

Die nun folgende Scene zwischen Erasto und Cintio könnte, als eine Art Busse, unsere Sympathie für die Heldin in tausend Aengsten wieder anfachen, wenn ihre Schuld nicht gar so sehr gegen alle Mädchenhaftigkeit verstiesse. Erasto stellt Cintio zur Rede wegen der „alten putana“, die er ihm zugeführt. „Nennt sie nicht so!“ flammt Cintio auf — „oder ich will den Schimpf mit diesem Degen wett machen, so lange ein Hauch in mir lebt, die Klinge zu führen. Habt ihr nicht selbst mir bekannt, dass ihr die Blüthe ihrer Liebe genossen?“ Erasto. „Wer sie immer sey, so bleibt sie doch eine Verworfene, die unter dem Namen einer andern sich einem Manne hingab, der nicht weiss, wer sie ist.“ Cintio. „Und ich sage euch: sie ist von so edler Geburt und so begütert wie ihr ... Doch welches so grosse Verbrechen, welchen Frevel hat sie denn gegen euch begangen? — Ein Mädchen, das für euch in solcher Liebesgluth sich verzehrte, das euch so treuherzig liebte, und euch jene Beweise von Liebe gab, die nur ein unbescholtenes Mädchen zu geben vermag ... Und wenn sie gegen euch gefehlt, so fehlte sie blos darin, dass sie euch zu innig, zu aufrichtig liebte.“[2]) Erasto

1) Gesch. d. Dram. IV. S. 773. — 2) Cintio. No 'l dite, che sia puttana, che ve lo manterrò con questa spada mentre harò spirito a reggerla. Non m' havete voi confessato, che la prima notte che giaceste seco godeste le primitie della sua virginità? Erasto ... Chiunque ella si sia, è una vile, poichè sotto altruì nome s' è venuta a giacer con uno, che non sa chi sì sia. Cint. Et io vi dico ch' è nobile, e ricca quanto

verlangt den Namen der Geheimnissvollen zu wissen. Cintia deutet es, von ihm unverstanden, an. Nun bringt Erasto die Verführung seiner Schwester Lidia zur Sprache. Nachdem er es diese selbst hat bezeugen lassen, erklärt er Cintio: von heute ab, werde ich dich als den Verräther behandeln, der du bist. Cintio: „Ich habe an dir keinen andern Verrath begangen, als dass ich dich zu sehr geliebt.“ Erasto droht ihm das Schwert ins Herz zu stossen. Cintio. Durch den Leib lieber, damit keine Spur in der Welt von solcher Undankbarkeit zurückbleibe. Erasto. Ob sie noch herauszufordern wage? Cint. „Hier biete ich dir die entblösste Seite.“[1]) Erasto. „Geh nur, geh, wir sprechen uns noch.“

Erasto bleibt betroffen stehen. Die „entblösste Seite“ hat ihm Alles entdeckt. Auf Dulone's verwunderte Frage: dass Erasto den Cintio ungestraft habe ziehen lassen, erwidert Erasto: Hätte ich ein Frauenzimmer tödten sollen?[2]) Dulone: Ein Frauenzimmer? Erasto: Als sie das Wamms aufriss, sprang der Brustlatz und zeigte einen Frauenbusen.[3]) Ein eigener Deus ex machina in einem Lustspiel. Dulone, der treue Pudel ohne Geruchsinn und Witterung, schüttelt die Ohren über die mamella. Wie oft hat er den Cintio auskleiden helfen, — von einer mamella nicht die Spur! Erasto behält sich eine nähere Prüfung vor und will zu dem Zwecke Cintio aufsuchen. Der Pudel folgt mit zweifelhaftem Schütteln des Schwanzbüschels. Der fünfte Act erhebt sich mit dem Vorhang aus der Versenkungsspalte und sieht beiden nach mit lachenden Blicken und Zähnen.

Denn schon in der dritten Scene dieses Actes wüthet Erasto gegen sich selbst, als er von seinem Vater Sinesio erfährt: Cintio sey das Mädchen, das ihn vor der Zeit zum Grossvater gemacht. Dem Sinesio hatte Arietino, der Vater Cintia's, zu-

---

voi . . . Ma che gran sceleratezza ò peccato ha comesso costei contro di voi? — Una che ha brusciato in tanto foco per voi, amatovi con tanta fede e datavi quei segni d' amore, che d' honesta donzella si potessero dare — E si pur hà peccato contro di voi in una sola cosa ha peccato, che v' have amato troppo sinceratamente. . . .

1) Ecco il fianco nudo. — 2) Volevi tu, che avessi amazzato una donna? — 3) Si ruppero i lacci della camicia e dimostro una mamella nuda.

erst das Geheimniss mitgetheilt, welchem es von der Amme entdeckt worden, die sich zwischen Baum und Borke geklemmt fand, und sich nicht anders zu helfen wusste. Den schadhaften Punkt in der Fabelintrigue: dass eine Amme dem Vater eine Tochter als Sohn grossziehen kann, ohne dass derselbe es merkt, muss man, der Verwickelung und ihrer Komik zuliebe, der Komödie vor- und dreingeben. Einen solchen schadhaften Punkt finden wir in sämmtlichen Komödien, die sich um Verwechselungsintriguen drehen, und in den wenigsten so geschickt und kunstfertig vertuscht, wie hier. Ja noch mehr: kein Intriguenstück möchte so leicht ohne solchen schadhaften Punkt entwickelungsfähig seyn: vielleicht ist er gar ihr „Keimfleck.“ Cintia's Vater, Arietino, mindestens nimmt den vollausgereiften Fleck als solchen in Kauf, und gleicht den Gewichstverlust, den er bei dem Eintausch der Tochter für einen Sohn erfährt, mit dem zum unverhofften Enkel entwickelten punctum saliens aus.

Noch tobt Erasto über seine schnöde Fühllosigkeit gegen den Engel und Ausbund von Liebestreue, die Cintia; und sein Vater Sinesio giebt eben dem Verzweifelnden den klugen Rath, statt zu stöhnen und zu jammern, die verkappte Gattin aus der Freundesmaske herauszuherzen und herauszuküssen, als diese selbst daherkommt, aber mit dem Entschlusse, in einem ungleichen Zweikampfe das Schwert des undankbaren Erasto mit dem Blute zu färben, das seines Kindes Herz durchströmt. Seltsames Schwangerschaftsgelüste einer heimlichen Komödienmutter in Wams und Hose, das aber eine so ergreifende als unmögliche Entwickelungsscene zur Folge hat — unmöglich nach gegenwärtigen Bühnenbegriffen; erwünscht und gefordert vom damaligen Publicum. Bevor die beiden Schulfreunde, Erasto und Cintio, die so eifrig miteinander dem Studium der Amor- und Psychefabel obgelegen — bevor sie zu den Waffen greifen, wünscht Erasto, dass sie zum letztenmal sich als Freunde umarmen. „O theures Leben“ — haut der Freund mit dem Schwert den Liebenden, den Gatten, aus der Verwickelung heraus, und zerhaut damit den Knoten — „O du mein theures Leben, theurer mir als mein Leben! Dich sollt' ich tödten, dich, von der ich so oft das holdeste Leben empfangen? O mein süsses Weib, dir den Tod geben, die stets der lieblichste Genuss meiner Gedanken war! Dich ermorden, in der

mein Leben wurzelt?" ... und wirft sich zu ihren Füssen hin, und schwelgt sich und die Geliebte in ein Jubelentzücken, und läutet das Lustspiel zum rührungsseligen Schauspiel aus mit allen Glocken überschwenglicher Liebeslyrik, wobei sich die Komödie des Plautus und Ariosto den brummenden Kopf hält, die Hände fest gedrückt an beide Ohren. Eklekticismus aus Motiven der Palliaten-Skandale, der Verkleidungskomik der Cinquecentisten-Komödie, zu Nutz und Frommen der nacktesten Blosstellungen; versetzt dieser Eklekticismus mit dem Lyrismus der Opernstimmung: Das liefert das Mischmetall, das Glockengut, zur grossen Gefühlsglocke mit dem Schwengel der Ueberschwenglichkeit, die fast jede Komödie, Tragödie, Pastorale, des 17. Jahrh. läutet, und mittelst Intriguenstricken in Schwingung setzt, gedreht aus dem zerfaserten Hanf der Galgenstricke des Cinquecentisten-Lustspiels.

Die noch folgenden drei Schlussscenen ergeben sich von selbst. Amasio heirathet die Lidia, mit der er sich bereits zur Freude beider Väter, des Pedofilo und Sinesio, zwischen Thür und Angel verlobt hatte. Und Vater, Schwiegervater und Grossvater in Einer Bescheerung: Cintio's Vater, Arietino, verjüngt sich vor Vater- und Grossvaterfreuden, als ihm Dulone die Jubelkunde bringt: Cintia sey eines Knäbleins genesen, der ein so gesunder Junge zu werden verspricht, wie sein Vater, und auch ein solcher Komödienheld. —

Die drei besprochenen Komödien, die wir aus den vierzehn vorhandenen[1]) des G. B. Porta auswählten, werden hinreichen, um den modificirten Charakter der Cinquecentisten-Komödie zu Anfang des 17. Jahrh. darzulegen. In diesem Jahrh. ist Porta der Meister und Chorführer des römisch-italienischen Lustspiels im Plautinischen Ariosto-Styl, welcher aber, infolge des veränderten Zeitgeschmacks und eines mehr eklektisch nachahmenden, als selbstschöpferischen Geistes, merklich mit anderweiten, jenem

1) Commedie di G. B. Porta, Nap. 1726 in 4 Bänden enthalten: La Trappolaria, La Tabernaria, La Chiappinaria, La Carbonaria, I fratelli simili, La Cintia, La Fantesca, L' Olimpia, L' Astrologo, Il Moro, La Furca, La Furiosa, I fratelli rivali, La Sorella.

classischen Style ungemässen Elementen versetzt erscheint. Neben dem solcherart in einzelnen Bestandtheilen von der Zeitfarbe bestimmten, in Grundstrichen und Hauptton jedoch immerhin vorwiegend „classisch"-bürgerlichen Lustspiele des Porta, bewegt sich, auch im 17. Jahrh., jene zweite Komödiengattung, welche, mit phantastisch-abenteuerlicher Novellenfabel, dem auch entsprechend, einen höheren pathosvolleren Gefühlston anschlägt; ein Mischspiel darstellend von Komödie und ernstem, an tragische Motive anklingenden Drama. Als Beispiel hiefür wurden schon mehrfach die Komödien der „Intronati" aus dem 3. und 4. Jahrzehnt des 16. Jahrh. genannt, welche aber, in der bürgerlichen Sphäre verharrend, eine Mittelgattung gewissermassen zwischen der classisch-bürgerlichen und der phantastisch-abenteuerlichen, oder romantischen Komödie bilden; eine Schauspielform, welche der grösste Bühnendichter, worauf gleichfalls wiederholt hingewiesen worden, aus der Region des Phantastischen zur höchsten poetischen Idealität dadurch erhob, dass er seine Dramen zu Abbildern psychologisch-socialer oder ethisch-philosophischer Ideen gestaltete. Ein Hauptmerkmal, das diese eigentlich-romantische Komödie von der bürgerlichen Novellenkomödie unterscheidet, beruht in einer zum idealen Kunststyl gediehenen Vermischung der dramatischen Gattungsformen, und, im Einklang hiermit, in der Mischung der gesellschaftlichen Stände zu einer Harmonie und Gemeinsamkeit, als bedeutungsvollerem Hinweis auf jenes Endziel der grossen Menschheitsharmonieen, worauf die Entwickelungsarbeit der Geschichte und der Gesellschaft hinsteuert.

Muster derartiger Gesellung von höhern, der Tragödie vorbehaltenen Persönlichkeiten und von Personen aus den niedern Sphären stellte uns das griechische Theater: auf mythologisch-heroischem Gebiet, im Satyrdrama auf; mit parodistischem Zwecke. Die grosse politische Komödie des Aristophanes; die siculische Burleske des Epicharmos, und die mythologische als Tragikomödie bezeichnete Posse des Rhinton, wovon uns eine unschätzbare Nachahmung in Plautus' 'Amphitruo' erhalten blieb. Allein bei solcher Durcheinandermengung von Helden und Göttern mit gemeinen, freilich phantastisch symbolisirten Alltagsfiguren wurde doch der reine Komödienstyl in seiner ungetrübten Lauterkeit bewahrt; man müsste denn den lyrischen, nicht selten

bis zum Pindarischen Dithyrambus sich erhebenden Hochschwung der Aristophanes-Chöre als ein Ueberfliegen des Komödienstyls bezeichnen wollen. Wer aber diesen Chören mit feinem Ohre lauscht, wird in ihrer Grossartigkeit gleichwohl den komödischen Stempel erkennen, den ihm theils der phantastische Humor der Chorgrotesken; theils die grundinnerlich satyrisch-spottlustige, verlachungstrunkene Tendenz aufprägt.

Eine ungleich bedeutsamere Vermischung der Berufsstände, der Stimmungen und Stylarten fanden wir in den geistlichen Volksspielen, die von Hause aus auf der Heilsidee eines Gottes in Knechtsgestalt, eines Gott-Knechtes, beruht, eines aus dem Handwerkerstande hervorgetretenen Gottmenschen, der ausdrücklich verkündete, dass er vorzugsweise zum Heile und zur Erlösung der Armen, der Niederen, der untersten Volksklassen, erschienen sey. Das heilige Volksschauspiel ist der Prototyp der romantischen Fusionskomödie; das Drama der Erlösung vom antiken, heidnisch-classischen, in Bezug auf strenggeschiedene, unvermischbare Stylformen, recht eigentlichen Kasten-Drama der Griechen und Römer. Hand in Hand mit den italienischen Mysterienspielen sahen wir noch im 16. Jahrh. die romantische Novellenkomödie wandeln, in bewältigender, mit keinem italienischen Schauspiel dieser Gattung vergleichbaren, durch poetische Innigkeit und Seelenzauber im italienischen Drama einzig und vereinsamt dastehenden Gestalt: B. Accolti's 'Virginia.'[1])

Auch dem ernüchterten, erfindungsarmen, zwischen verbrauchten Fabel- und verstiegenen Opernmotiven hin- und herwebenden italienischen Drama des 17. Jahrh., auch diesem fehlt es nicht an solchen Mischformen von lyrisch romantischer Novellenkomödie voll der bizarresten Situationen und einer Psychologie der Leidenschaften, deren tiefere Charakteristik, unbeschadet der Seltsamkeit in Bezeichnung und Ausdruckspathos, dennoch vielleicht als das einzige eigenthümliche, ja schöpferische Moment in der Komödie dieses Jahrhunderts sich ausspricht. Den Koryphäen dieser Komödiengattung erblicken wir in einem bei den Literarhistorikern übelangeschriebenen Autor: in

1) Gesch. d. Dram. IV. S. 546 ff.

Giacinto Andrea Cicognini.

Unseres Erachtens der Einzige von allen italienischen Bühnendichtern des 17. Jahrh., welcher, trotz allen Extravaganzen und Ungeheuerlichkeiten, einen Funken von Ursprünglichkeit und Genie verräth; der Einzige, der wie G. B. Porta an der Spitze der classisch-bürgerlichen Komödie in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. steht, als der Reigenführer der romantischen, leidenschaftlich-absonderlichen Novellenkomödie in der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts betrachtet werden darf; der Einzige, der in Ausdruck, Geistesfarbe und Charakteristik einen Verwandtschaftszug mit Shakspeare's Schule bekundet; und eine nähere mit dieser, als mit der spanischen Schule des 17. Jahrh. Ohne auffindbaren Zusammenhang mit ersterer freilich; es wäre denn durch Vermittelung der italienischen Schauspieler in England; oder durch englische Schauspieler, welche im 17. Jahrh. Italien besuchten — eine Rückwirkung auf das italienische Theater, welche, wenn gleich bis jetzt unnachweisbar, uns darum weder unmöglich noch unwahrscheinlich bedünken will.

Ueber Giacinto Andrea Cicognini's Lebensverhältnisse konnten wir, ungeachtet vielfältiger Nachsuchungen in biographischen Schriften, nichts, auch nicht das Mindeste, erfahren. Als hätten sich Biographen und Literarhistoriker das Wort gegeben, ihn todt zu schweigen. Wir dachten, bei Giamb. Clem. Nelli[1]) etwas über ihn zu finden: kein Lebenszeichen; sein Name nicht erwähnt. Negri[2]) berichtet ein Langes und Breites über G. A. Cicognini's Vater, Jacopo, Rechtsgelehrten aus Florenz, dessen geistliche Stücke und Commedie[3]) er am Schnürchen aufzählt: aber von dessen, für das Theater weit wichtigerem Sohne, Giac. Andrea, kein Wort. Die Biographie universelle findet den Sohn mit dem Vater ab, und den Vater mit drei Zeilen. Eine universelle Biographie kann sich aufs Einzelne natürlich nicht einlassen. Die Literarhistoriker, wenn sie kein Kreuz über Giac. Andrea's Namen schlagen, laufen über ein halb Dutzend Titel

1) Saggio di storia letteraria Fiorentina del secolo XVII. Lucca 1759. — 2) P. Giulio Negri, Istoria degli scrittori Fiorentini etc. Ferrar. fol. p. 323. — 3) Unter diesen: La finta Mora.

seiner Stücke hin, wie der Hund über die Stoppeln. Den Dichter selbst glauben sie am besten zu ehren, wenn sie ihn über seinen Werken vergessen, wie diese über deren Titeln. Wer in Tiraboschi's 16bändiger Literaturgeschichte, die mit dem 17. Jahrh. abschliesst nach G. A. Cicognini's Namen sucht, findet ihn darin so gewiss, wie in dem ersten besten Wohnungsanzeiger. Des Aug. Fabronius 20 Bände[1]) voll berühmter Männer, die unserer Geschichte so an's Herz gewachsen, wie Haman mit seinen 30 Söhnen, sind derartig überfüllt von einem ganzen Alphabet Illustrissimitäten, dass für Cicognini ein eigener Buchstabe hätte erfunden werden müssen, um ihn mitaufzunehmen. Und was erzählt uns Quadrio in den 5 Quartbänden seiner „Geschichte jeglicher Poesie?"[2]) Alles Mögliche und alles Jegliche: von Giacinto Andrea Cicognini aber nicht mehr, als was unten steht[3]), und doch noch mehr, als Signorelli mitzutheilen für gut befindet. Wir packen, nachschlagewüthig, den alten Jöcher beim Kragen von weissem Schweinsleder: der beruft sich auf seinen Anhang. Wen finden wir im Anhang? Vater Jacopo! und zwar als „Vater des Giac. Andr. Cicognini im Jöcher." Mit der Anweisung vom Vater im Anhang melden wir uns beim Sohn „im Jöcher." Dort erhalten wir den Bescheid: Cicognini Giac. Andrea ist längst todt. Uebrigens: „Ein italienischer Poet und Musikus, lebte 1663 zu Venedig, schrieb verschiedene italienische Opern und Dramata." O Jöcher voller Löcher, in deren jedem begraben liegt jener Koch, der da schob ein Loch, und wenn er nicht gestorben wär, lebt' er noch.[4])

1) Vitae Italorum doctrina excellentium qui saeculis XVII et XVIII. flor. Vol. 1—20. Pisis et Luccae 1798—1805. 8. — 2) Della storia e della ragione d' ogni Poesia etc. Vol. III. P. 2. p. 468. — 3) Giacinto Andrea Cicognini, Dottor Fiorentino compose (verfasste): Il Celio (gedr. 1646), Il Giasone (1649), L' Orontea (1666), e gli Amori d' Alessandro Magno e di Rosanne. — 4) Eine von hier aus durch freundliche Vermittelung an einen in Florenz lebenden deutschen Literaten gerichtete dessfalsige Anfrage setzt uns in Stand, unsern Lesern aus der gefälligen Rückantwort des deutschen Privatgelehrten die beruhigende Nachricht mitzutheilen: dass sämmtliche von unserem nachforschungseifrigen Landsmann eingesehenen italienischen biographischen Wörterbücher — genau so viel über G. A. Cicognini enthielten, wie die von uns gebrandschatzten alten und neuen Encyklopädien — nämlich Nichts. „Einer der Vorgesetzten" —

Zwei Notizen glücklich doch erschnappt! freilich weniger Cicognini's Leben betreffend, als seinen Tod — seinen literarischen Tod; wenn ein kritisches Todesurtheil einen dramatischen

---

schreibt unser in gelehrten Sachen wohlbewanderter und dienstfreundlicher deutscher Schriftsteller in Florenz, Herr K. Koch — „Einer der Vorgesetzten in der Magliabechiana — wäre mir gern behülflich gewesen; indess ergab sich nur, dass er wohl Klein's Geschichte des Drama's kannte, aber nichts von Andrea Cicognini zu sagen wusste.“ So schmeichelhaft diese Kenntniss für unsere Geschichte ist, so wäre ihr der umgekehrte Fall doch lieber gewesen. „Um mit meiner Anfrage“ — heisst es weiter — „zu irgend einem Abschluss zu kommen, entschloss ich mich nun, meinen Weg stracks nach dem seitherigen Dominicanerkloster S. Marco zu nehmen, und in das Heiligthum der berühmten Accademia della Crusca einzudringen. ... Hier müssen sich nicht nur die Werke eines so fruchtbaren Dichters wie Andrea Cicognini gewesen, finden, sondern eines der Hunderte von residirenden und correspondirenden Mitgliedern dieser Akademie im Laufe der Jahrhunderte, wird wohl einmal Gelegenheit genommen haben, einige Worte sey es des Tadels, sey es des Ruhmes über den florentinischen Dramatiker niederzulegen. Ich wurde von einem der Herren Compilatoren der Akademie sehr bereitwillig empfangen; die Kataloge der Akademiebibliothek erwiesen, dass sich da die Werke Andr. Cicognini's nicht finden, und die Freundlichkeit meines Führers vermochte mir nicht dazu zu verhelfen, in diesen heiligen Druckwarten fand ich eben so wenig Genüge, wie“ u. s. w. Mit andern Worten: In diesen heiligen Hallen kennt man den Cicognini nicht. Deutscher Spüreifer erstürmt aber selbst die Archive des Himmels, die Fahne mit den Spruch als Feldruf schwingend: „Suchet und ihr werdet finden!“ Ein brieflicher Nachschub-Bericht aus Florenz meldet zwar vorläufig auch nur von neuem Suchen ohne zu finden: von resultatlosen Nachforschungen in der Biblioteca Maureliana; in der Bibl. Riccardiana; in Moreni's reichhaltiger Bibliografia von Toscana u. s. w. — stellt jedoch, infolge einer Durchforschung von A. Cicognini's Werken selbst, die Möglichkeit einer die Person und die Lebensumstände des Dichters betreffenden Notizen-Ausbeute in Aussicht“ ... Der Genius des cul de plomb geleite unsern tapfern Landsmann auf seinen Wegen. Als dankenswerthes erstes Erträgniss seiner nähern Bekanntschaft mit den Schriften des A. Cicognini, mag gleich hier, wenn keine biographische, die bibliographische Notiz ihre Stelle finden: „Die älteste gedruckte Dichtung Cicognini's, die der Katalog des Magliabechiana verzeichnet, ist bei Pietro Cecconcelli 1619 in Florenz erschienen. Der Titel ist: Corso al palio de' villani trasformati in Civettoni, di Jacinto Cicognini: „Ein Wettrennen der Bauern, die in Eulen verwandelt wurden.“ Es sind die Stanzen des Cecco alla Tina, die Quadrio erwähnt. Sie gehörten einer scherzhaften Gedichtgattung an, die in jener Zeit viel gepflegt wurde. Eben

Dichter, der seiner Zeit als Wiederhersteller des Theaters gefeiert wurde, zu den literarischen Todten werfen kann. Die eine der zwei Notizen finden wir in Arteaga's Geschichte der Oper[1]): „G. A. Cicognini", heisst es daselbst, „trug gegen die Mitte des Jahrhunderts die damals in andern dramatischen Poesien gewöhnlichen Fehler ins Melodramatische über, vereinigte ernsthafte Begebenheiten und Personen mit lächerlichen, unterbrach prosaische Scenen mit poetischen Strophen, mischte Prosa unter poetische Scenen, verwirrte alle Ordnung der Poesie, und verstümmelte das italienische Melodrama auf eine erbärmliche Art. Nichts desto weniger wurde er zu seiner Zeit für den Wiederhersteller des Theaters gehalten." Die unerhörten Frevel, die der französisch-classische Arteaga dem Cicognini mit Schaudern vorrückt, brechen zugleich über Shakspeare's Styl den Stab. Unter der Aegide dieses Styls kann Cicognini Arteaga's Verdammungsspruch ruhig über sich ergehen lassen.

Die zweite Notiz über G. A. Cicognini lieferte uns Goldoni in seinen Memoiren[2]): „Unter den komischen Dichtern, die ich

---

so ehrenhafte und schöne, wie weise und treue Damen haben Aerger daran genommen, wie eine Bäuerin in die Stadt kam, und mit den sie umschwärmenden Bauern sich wenig spröde zeigte. Sie bitten Amor um Strafe. Dieser verwandelt die Bauern in Eulen. Hierüber wird Pallas erzürnt, welcher die Eule der geheiligte Vogel ist. Sie fährt die Nacht auf dem Wagen, umringt von Schatten und Träumen, einher, und erlangt bei Amor die Gnade, dass die Bauern aus ihrer Eulenmetamorphose erlöst werden sollen, wenn sie nur vor der unbeständigen und unwürdigen Geliebten fliehen. Für die, welche am schnellsten fliehen, hat Amor Preise gesetzt, und so wird diese Flucht zu einem Wettrennen gemacht. Das Gedicht findet sich unter einer Sammlung von verschiedenen Autoren, und ist von keiner Notiz in Bezug auf den Verfasser begleitet."

Mit Bedauern müssen wir auf die Benutzung weiterer Fünde unseres aufspürungslustigen Landsmannes Verzicht leisten, da unsere Mittheilungen über A. Cicognini bereits gedruckt seyn werden, bevor fernere Ergebnisse von Herrn K. Koch's Cicognini-Studien aus Florenz eingetroffen sind. Wahrscheinlich aber wird der Leser Herrn Koch's Ermittelungen in einer Berliner Zeitung finden, und dann in der Lage seyn, unsere Analyse von Cicognini's Stücken durch die Berichte des Herrn Koch zu ergänzen. Vielleicht können wir aus Herrn Koch's inzwischen nachgefolgten Durchstöberungsergebnissen noch ein paar mittheilenswerthe, G. A. Cicognini betreffende Notizen, am Schlusse unserer Analysen einiger seiner Stücke, nachtragen.

1) I. p. 324. — 2) Mémoires de M. Goldoni. Paris 1787. I. p. 11.

las und immer wieder las, war Cicognini derjenige, dem ich den Vorzug gab. Dieser florentinische Autor, der nur wenig in der Republik der schönen Wissenschaften bekannt ist, hatte mehrere Intriguenstücke verfasst, worin weinerlich-pathetische Scenen mit trivial-komischen vermischt waren. Doch fand sich auch viel Anziehendes darin; er besass die Kunst, die Erwartungen zu spannen und durch die Entwickelung zu fesseln. Ich studirte ihn fleissig, und wagte in meinem achten Jahre eine Komödie zu kritzeln." [1]) Das fleissige Lesen in Cicognini scheint bei Goldoni, dem Kotzebue des französisch-italienischen Theaters, weit weniger gefruchtet zu haben, als bei seinem genievolleren Nebenbuhler und Gegner, C. Gozzi, dem grössten Poeten des eigentlich phantastisch-romantischen Märchen-Dramas. Der poetischen Komödie steht aber auch Cicognini, bei all seiner „larmoyant-pathetischen und trivialen Komik", um einen Sonnenradius näher, als der Dichter von „Ein Diener zweier Herren", was der Halbfranzose Goldoni selber war.

Greifen wir von G. A. Cicognini's Stücken ein Paar auf gut Glück heraus; das nächste beste gleich:

L' Adamira. [2])

Am Hofe des Indomoro, Königs von Schweden, dessen imaginäre Residenz Nicosia heisst, verkehren folgende Personen: Laureno, Weingärtner im Dienste des Königs Indomoro. Laureno ist die als Winzer (Vignaruolo) verkleidete Dionisia, Tochter des Sveno, Königs von Dänemark. Perideo, vermeinter Sohn der Pasquella, Wittwe eines Corsaren, Trifone. Schliesslich wird Perideo als Sohn des Sveno, Königs von Dänemark, erkannt, und als Bruder von Dionisia, dem vermeinten Winzer Laureno. Ferner erscheint an dem Hofe des Königs von Schweden Prinz Enrico, Sohn des Königs von Norwegen, der, mit Prinzessin Dionisia (Weinbauer Laureno) vermählt, seine Gemahlin heimlich verlassen hatte, entbrannt von Liebe für Adamira, Tochter des

---

1) Je l' étudiai beaucoup; et à l' âge de huit ans, j'eus la témérité de crayonner une Comédie. — 2) L' Adamira overo La statua dell' honore. Opera scenica. Ven. 1663. Adamira oder die Statue der Ehre. „Opera scenica" heisst hier ein Bühnenstück, ein Werk für die Scene. Das Stück ist, wie die meisten des Cicognini, in Prosa.

Königs von Schweden. Eine förmliche Kalmarische Union[1], wie man sieht, zu dem Behufe gestiftet, um den alten Trödel der bürgerlichen Verkleidungs- und Kinderraubskomödie nach nordischen Höfen zu versetzen, und auf Prinzen und Prinzessinnen skandinavischer Königs-Familien zu übertragen. Jene drei Reiche der weitgreifendsten, Abenteurerfahrten der hünenhaften Corsaren, der Normannen, die nicht Königskinder, sondern Königreiche zu rauben auszogen, erlas sich Cicognini's Komödie zum Mummenschanz für ihre Verkleidungsspiele im vergilbten Maskencostüm der Cinquecentisten-Komödie. Der Schauplatz, den bisher nur die italienische Tragödie des 16. Jahrh. in Tasso's Torrismondo[2]) betrat, ist in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. schon auf den Tummelplatz der Kinder- und Geschlechter-Vertauschungsintrigue der italienischen Palliata heruntergekommen. Ob Cicognini's Adamira den Auskehrtanz dieser, vom Maeander eröffneten Maskeradenkomödie bedeutet, darüber wird uns die italienische Commedia des 18. Jahrh. wohl die erwünschte Aufklärung geben. Sind nun aber auch die welken Blumenkrümchen, vertrockneten Blüthlein, Spelzen und Schüppchen im Schöngucker dieselben geblieben, so schüttelt sie doch Cicognini zu neuen, überraschenden Figuren in seinem skandinavischen Kaleidoskop.

Prinzessin Adamira, von dem norwegischen Prinzen Enrico schwärmerisch, insgeheim und ihr unbewusst vergöttert, widmet eine gleiche Liebe — wem? Einer Statue! Einem Marmorbilde im Palastgarten ihres Vaters, das den Genius der Ehre vorstellt. Hier dämmert schon ein phantastisches Motiv von Gozzi's Allegorik, das aber noch, bewusst- und absichtslos, zurücksinkt in die fleischliche Entbrennung der Mädchenliebe aus der Cinquecentisten-Komödie. Cicognini's weiblicher Pygmalion verliebt sich in das Standbild, nicht vom Kunstfeuer durchglüht, nicht seelenhaft symbolisch, zur Verherrlichung des Menschengeistes, in dessen liebkosender, von Prometheus' Sonnenfunken flammender Umarmung der schwere Naturstoff, der Marmorblock,

---

1) In der schwedischen Stadt Kalmar wurde bekanntlich, auf Betrieb der Königin Margareta von Dänemark, 12. Juli 1397, die Vereinigung der drei nordischen Reiche beschlossen, genannt die „Kalmarische Union." — 2) S. oben S. 490 ff.

zum beseelten Gebilde erwärmt wird, durchgossen die Adern mit zärtlichem, die leidenschaftliche Hingebung des Meisters erwiederndem Liebesfeuer. Cicognini's weiblicher Pygmalion liebt das Standbild des Genius der Ehre (La Statua dell' Onore) vielmehr, wie jener griechische Jüngling für die Venus Kallipygos entbrannte. Der „Genius der Ehre" steigt, durch vorgespiegelten Zauber, vom Postament; er begleitet Prinzessin Adamira unter den leidenschaftlichsten Liebesbezeigungen auf ihr Zimmer, und vermählt sich daselbst mit ihr rite und in optima forma; nicht so wohl als Genius der Ehre in der Qualität einer ehrbaren Gartenstatue, denn als Garten-Gott selber. Wie das zu Stande kommt, verlohnt sich wohl anzuhören.

Act I. führt die Prinzessin Adamira nicht vor der 14. Scene ein. Sie tritt mit ihrer Kammerfrau, Trinea, auf; schüttet aber ihre verzehrende Liebesleidenschaft für das Standbild monologenartig aus: „Auf, ihr Schmerzen, stachelt empor ein Herz! Liebesmarter peitscht und geisselt mich; Qualen durchbohret mich! Verzweiflung tritt heran; schmettere mich nieder, Entsetzen! Ihr Blitze verzehret mich zu Asche! Wogen, schwemmt mich hinab! Erde, spalte dich; Furien, ergreifet mich; Abgrund, verschlinge mich!" [1]) Nichts von dem Allen geschieht. Wogen, Erde, Furien, Abgrund wissen so wenig bisjetzt, wie wir: wesshalb die Prinzessin toll geworden, und Demosthenische Schmetterreden hält mit Sisyphus-Steinen als Kieseln im Munde. Die höllischen Mächte wollen Gründe hören. Kein Hund setzt sich in Unkosten ohne bestimmten Grund, geschweige ein Höllenhund. Am Schluss der Scene tobt die Prinzessin noch einmal los, und wünscht sich in einen solchen Beschwörungs-Paroxysmus hinein, aufrufend alle Schrecken der ewigen Nacht, dass Adamira, da keine Furie mir nichts dir nichts erscheinen mag, um sie zu holen, das Geschäft selber besorgt, indem sie in Ohnmacht fällt. Dramatisch ein Monstrum nach Pathos und Ausdrucksweise, bewirkt dieses erste Auftreten, durch leidenschaftliche, wenn auch verrückt-leiden-

1) Adamira. Sù dolori, accoratemi, martiri flagellatemi, tormenti traffiggetemi, disperatione sta meco, horrori atterritemi, fulmini inceneretemi, onde sommergetemi, terra spalancatevi, furie attendetemi, abissi transghiottitemi . . .

schaftliche Bezeichnung, einen gewissen theatralischen, einen melodramatischen Effect, welcher das Lächerliche dieser extravaganten, in Betracht des sonst herkömmlichen Lustspielcharakters, worin die Komödie gehalten ist, nicht sowohl phantastischen, als närrischen Liebe der Prinzessin nicht aufkommen lässt. Ein übertriebener, ein melodramatischer Affect wirkt auf der Bühne immer noch günstiger, als ein matter und schlaffer; will sagen, ein solcher, der dem „langweiligen Genre“ anheimfällt. Dreht sich gar, wie hier, die ganze Komödie um ein excentrisches Motiv, so scheint uns eine demgemässe Färbung des Affects und der Affectsprache nicht unbedingt verwerflich. Für das granum salis bei solchem Wagstück, dafür freilich war der sinnlich-feurige Instinct des Italieners, war das fleischliche Liebesideal des Cicognini noch zu roh und undurchgohren. Aber die Bühnenwirkung verstand er. Das bezeugt auch sein Prinz Enrico, den er zu Adamira's Ohnmacht herbeiführt, und dessen Frage beim Anblick der ohnmächtigen Prinzessin aus einem englischen Stück von Shakspeare'scher Färbung herüberzutönen scheint: „Wie? wagt der Tod einzutreten ins Paradies? Ihr himmlischen Mächte, fürchtet auch ihr, zu sterben, wenn Adamira stirbt. Ihr Sterblichen, lernet den Tod wünschen, um mit solcher Schönheit im Reich der Hingeschiedenen zu prunken.“ [1]) Adamira erholt sich, und verabscheut Den, der sie ins Leben zurückrief. Des Prinzen Enrico shakspearisirende Zärtlichkeit ist der Prinzessin so unausstehlich, dass sie ihn mit Schmähungen davonjagt.

Nun aber ist es ihr Vater, König Indomoro, der mit liebevollen Vorwürfen wegen ihres unerklärlichen Grames auf sie eindringt. Adamira wünscht dem königlichen Vater alles Glück irdischer Macht und Grösse, und für sich nur das Einzige, dass er sie ihren Qualen überlassen möchte. Indomoro. „Wohin zielt denn nun euer Trachten?“ — Adamira. „Zu sterben.“ — Indomoro. „Ihr sprecht im Wahnsinn.“ — Adamira. „Ich geb' es zu.“ — Indomoro. „Ihr sollt es mir büssen.“ — Adamira. „Ich bin der Züchtigung gewärtig.“ [2])

1) Et ardisce la morte entrar in Paradiso? Numi del cielo temete di morire ancor voi, se muore Adamira. Mortali imparate a bramar la morte per poter vagheggiar tanta bellezza nel regno de gl' estinti — 2) Indomoro. A che dunque aspirate? Adam. A morire. Indom. Voi delirate.

Was geht nun aber noch ausserdem vor in den 13 Scenen des ersten Actes, welche das Auftreten der Adamira einleiten? Die Mehrzahl derselben ist einer der nie aussterbenden Hauptfiguren der Palliata, der Hetäre, gewidmet, welche hier als anerkannte Maitresse des Königs in die Intrigue eingreift. Ein Anachronismus, wenn man will, in Bezug auf das 17. Jahrh., in dessen erster Hälfte namentlich die Günstlinge, die Mignons, in voller Blüthe standen; da hingegen das 18. Jahrh. das eigentliche Zeitalter der Maitressen oder Favoritinnen ist, wovon die Sperlinge auf allen Dächern zwitschern. Beide Hauptfiguren in den Intriguenkomödien auch der hohen Politik hat die „grosse Nation" geliefert, die privilegirte Hofkomödientruppe unseres Herrgotts, wie sie ein Spassvogel nennt. Die Günstlingsherrschaft begann schon im 16. Jahrh. mit den Mignons Heinrich's III. Die Guisen waren im Grunde auch nur Mignons der Päpste, eines Gregor XIV., Sixtus V., geschaart um die Hauptfavoritin: die Ligue: den Vorschatten einer Maintenon, den die schönste Einfleischung des Geistes der Ligue: jene zaubervolle Favoritin der Könige und Päpste, die Maria Stuart, darstellt, aber vorerst noch unter dem Incognito einer Königin, und dem Deckmantel des angeborenen Purpurs. Denn das Mignon-Gestirn war einmal bis auf Ludwig XIV. das herrschende in jenem und dem nächstfolgenden Zeitalter, dessen Einflüssen auch die schottische Königin, wie ihre eigenen Mignons beweisen, unterlag. Cicognini's Königs-Maitresse, Lesbia, darf daher als ein kühner Vorgriff gelten, als die verfrühte Vorläuferin der französischen Lustspielmaitresse, die, merkwürdiger Weise, ihr näheres, ins tragisch-Ideale verschöntes, ja zur hehren Dulderingestalt verklärtes Urbild in Schiller's Leidensheldinnen dieses Berufes zu erblicken hat, als deren Heilige und Märterin eben jene schottische Königin hervorleuchtet. Die Lesbia in Cicognini's 'Adamira' scheint freilich einer Julia Imperiali verwandter, als einer Eboli oder Lady Milford. Wir werden aber bald einer andern Lesbia in einem „geistlichen" Drama desselben Dichters begegnen, welche gewissermassen ein Blumenbouquet aus den herzgewinnenden, poetisch verherrlichten Eigen-

---

Adam. Lo concedo. Indom. Saprò mortificarvi. Adam. Son pronta a i flagelli.

schaften jener beiden Fürsten-Maitressen unseres grössten Tragikers vorstellt; oder doch Züge bewundern lässt, die sich erst in Schiller's schönen Büsserinnen zu einem poetischen Vollbild entfalten. Doch haben selbst diese ihre Ahnmutter in Lessing's Orsina zu verehren, die sie allesammt an kathartischer Absichtlichkeit und Tiefe, mithin an dramatisch-poetischer Bedeutsamkeit und Berechtigung, überragt.

Den König Indomoro wiegt die officiöse Concubine, die Lesbia, in so holde Liebesseligkeiten; sie träufelt ihm den berauschenden Honigseim ihrer innig lautern Liebe so berückend ins Herz: dass er in süssem Taumel girrt: „Die Harmonie deiner Töne bezaubert, verzückt mich zu überirdischen Liebesexstasen" . . . [1]) Diese Gefühle begleiten ihn in den Staatsrath. Glückliches Schweden, wo der König zu Cicognini's Zeiten in solcher Gefühlspolitik schwelgte, und die oberste Staatsraison in beständigen Liebesexstasen taumelte. Während König Indomoro, ganz aufgelöst in Liebeswonnen, dem Staatsrath präsidirt, enthüllt Lesbia vor dem Eunuchen Despino ihr wahres Innere, das eine überraschende Aehnlichkeit mit dem der Messaline offenbart. Sie hatte eine rasende Leidenschaft für des Königs Weingärtner, den schönen Laureno, gefasst, und, weil dieser mit dem besten Willen darauf einzugehen ausser Stand sich fühlte, Mörder gegen ihn abgeschickt. Sie wüthet gegen Gott Amor, der ihr stolzes Herz mit einem so plebejischen Pfeil durchbohrt: „Ich verfluche mein Herz . . . Ich verabscheue die Verirrungen, ich verdamme meine Thorheit; ich vergöttere meine Rache." [2]) Dem Eunuchen verspricht sie für die Nachricht von Laureno's Ermordung, als Botenlohn, eine schwere goldene Kette, und noch süssere Belohnung: „Du weisst, dass ich dich liebe. — Despino. Ich dank' es eurer Huld. — Lesbia. Verfüge über meine Person. — Despino. Der Knüppel liegt beim Hund — wörtlicher: ultra posse nemo tenetur; noch wortgetreuer: Ich thät' es, wenn ich nur könnte. — Lesbia. Und was hindert dich? — Despino. Mein

1) L' Armonia delle tue voce mi rapisce à gl' estasi d' amore. — 2) Maledico il mio cuore, che disarmato della natia fierezza si lasciò penetrare e trafiggere da un dardo plebeo . . . detesto gli errori, bestemmio la mia melensaggine, adoro le mie vendette . . .

Unstern. — Lesbia. Wie denn? — Despino. Seyd ihr nicht ein Weib? — Lesbia. Dazu hat mich die Natur gebildet. — Despino. Und meine Natur ist durch Zufall der eurigen ähnlich . . . — Lesbia. Ei des Schelmen! — Despino. Ha der losen Diebin! — Lesbia. Was stahl ich dir? — Despino. Was mir fehlt. — Lesbia. Und was fehlt dir? — Despino. Was ich euch nicht geben kann. — Lesbia. Doch wenn du könntest? — Despino. Wenn ich könnte? — O, Teufel, Teufel!" (läuft davon). [1])

Abgeblitzt sogar bei einem Eunuchen, der nicht einmal eines Messerstichs werth von Räuberhand; bei dem das Messer bereits seinen Schnitt gemacht! Laureno, eine als Weinbauer verkleidete Prinzessin, Despino, ein Hämling, am Hofe des mächtigen Schwedenkönigs Indomoro, der in diesem Punkte vielleicht auch ein alter Schwede ist, und der es bei Liebesexstasen im Staatsrath bewenden lassen dürfte — welche Lage für eine Maitresse wie Lesbia! Kein Wunder, wenn sie, nachdem der Hämling davongelaufen, in einen der wehmüthigsten Maitressen-Monologe ausbricht über ihr unerhörtes Liebesgeschick. Die Raserei der Leidenschaft verleiht ihr indess Riesenstärke und Recken-Angriffsmuth. Wenn alle schwedischen Stränge reissen, soll ihr Norwegen dafür aufkommen, das auch schon in Gestalt seines Thronerben, des Prinzen Enrico, daherschreitet: „Wie stramm er auftritt! welche Majestät! welche Grazie! welche Jugendfrische!" [2])

Prinz Enrico hat aber mit Adamira seine liebe Herzensnoth. Theilt diess erst seinem Diener, Ventura, mit, und erklärt es auch rückhaltlos der andringlichen Concubine. Erklärt ihr noch mehr: „Enrico's Liebesgedanken", sagt er ihr ins Gesicht, „können sich nicht der Macht einer unwürdigen und unehrenhaften Liebe unterwerfen."

---

1) Lesb. Tu sai che t' amo. Desp. Per vostra gratia. Lesb. Disponi dí mia persona. Desp. Lo farei se potessi. Lesb. E chi ti tiene? Desp. La mia disgratia. Lesb. Come dire? Desp. Non sete voi donna? Lesb. Tal mi fè la natura. Desp. Et io son simile à voi per accidente. Lesb. Ah furbo. Desp. Ah ladra. Lesb. Che ti rubai? Desp. Quel che mi manca. Lesb. E che ti manca? Desp. Quel che non posso darvi. Lesb. E se tu potessi? Desp. E s' io potessi? Oh Diavolo, Diavolo. — 2) Che maestà! che gratia! che brio!

Lesbia. Wollt ihr, dass ich mich umbringe?
Enrico. Meinetwegen könnt ihr zu eurer grössern Strafe immerhin leben.
Lesbia. Lasst euch erbitten.
Enrico. Ihr raset, Lesbia.
Lesbia. Vor Liebe . . . Ich seufze, Enrico.
Enrico. In den Wind.
Lesbia. Ich weine, Grausamer!
Enrico. Vergeblich . . .
Lesbia. Kann nichts euch rühren?
Enrico. Fällt mir gar nicht ein . . .
Lesbia. Erbarmen!
Enrico. Ei was!
Lesbia. Fühlloser!
Enrico. Unverschämte!
Lesbia. Ich sterbe vor Schmerz.
Enrico. Ich freue mich, wie närrisch.
Ventura. Ich platze vor Lachen.
Enrico. Ich berste vor Wuth.[1])

Das Terzett einer Singposse; keine Lustspielsscene, wie sehr man auch den von Seiten der Lesbia verdienten Hohn in Rechnung bringen mag. Es war leichter für die italienische Komödie des

---

1) Enr. I pensieri d' Enrico non possono soggettarsi all' imperi d' un amore indegno e disonesto . . .
Lesb. Volete ch' io m' occida?
Enr. Vivete pur per vostro maggior castigo.
Lesb. Placatevi vi prego.
Enr. Lesbia voi delirate.
Lesb. Deliro per amore . . . sospiro Enrico . . .
Enr. Ma al vento.
Lesb. Piango oh Tiranno.
Enr. Ma in vano.
Lesb. E non vi movete?
Enr. Ne per pensiero . . .
Lesb. Pietà.
Enr. Ohibò.
Lesb. Crudele.
Enr. Sfacciata.
Lesb. Moro di dolore.
Enr. Impazzo di gusto.
Ventura. Crepo di risa.
Enr. Scoppio di rabbia.

17. Jahrh., die abenteuerliche Intrigue mit der spanischen Komödie desselben Jahrhunderts gemein zu haben, als die Noblesse, die Grazie und den feinen Anstand.

Die Corsarenwittwe Pasquella, königlich dänemarkische Hofgärtnerin, überreicht mit ihrem angeblichen Sohn, Perideo, ihre Empfehlungsbriefe vom König von Dänemark an S. Majestät Indomoro, König von Schweden, und thut bei dieser Gelegenheit den unmassgeblichen Vorschlag: Majestät Indomoro möchte ein Paar seiner ersten besten Unterthanen als die Meuchelmörder hängen lassen, welche den Angriff auf Laureno gemacht, und ihn ohne den Beistand ihres Sohnes, Perideo, der sie in die Flucht schlug, ermordet hätten. König Indomoro lehnt zwar den Vorschlag mit wärmstem Dank ab, überweist jedoch huldvoll die Pasquella dem Eunuchen, Despino, zur Anstellung als königlich schwedische Hofgärtnerin.

Aus Dankbarkeit für Perideo's Beistand beim Mordanfall erbietet sich Laureno, dessen Liebe für Adamira fördern zu wollen, trotz ihrer geringen Hoffnung auf Erfolg, in Betracht von Prinzessin Adamira's marmornem Herzen, das sich ihr als solches vollends in der Scene offenbart (II, 3), wo sie Adamira im Garten belauscht, als diese der Statue des Genius der Ehre die leidenschaftlichste Liebeserklärung macht: „O theures Steingebild, geliebter Marmor, angebetetes Felsstück, vergöttertes Bildwerk! Sieh deine Adamira, deine Vasallin, sieh eine von deiner Göttlichkeit in Ketten geschmiedete Sklavin hier zu deinen Füssen liegen. Warum, o Prometheus, gönnst du mir nicht das kleinste Flämmchen von dem Feuer, das du dem Himmel geraubt, damit es Leben entzünde in diesem tauben Tyrannen?“ Sie wünscht, ein Erdbeben käme über Schwedens Hauptstadt, Nicosia, damit die erschütterte Statue sie durch eine Scheinbewegung, ein Scheinleben täusche.[1] Ist es nicht, als sollte diese Komödie im Interesse einer in immer gesteigertem Maasse extravaganten Opern-

---

1) Adamira. Oh caro mio sasso, amato mio marmo, riverito macigno, adorata scultura, ecco la tua Adamira, ecco la tua Vasalla, ecco una schiava in catena della tua divinità. Prometheo che fai, che non mi consegni una picciola face del foco rapito all' Empireo, accio s''avvivi questo sordo tiranno?

lyrik, der Plastik, der Sculptur und ihrem Kunstkanon, aller gesetzmässig besonnenen Gestaltung den Todesstoss geben? Ein Zeichen der Zeit ist jedenfalls diese Liebesentbrennung für eine Statue, mit dem inbrünstigen Verlangen, sie in Fleisch und Blut zu schmachten, zu seufzen, wollüstig zu glühen; — ein Zeichen: dass der „Steinzeit“ auch der romantisch-classischen Komödie die letzte Stunde wenn nicht schon geschlagen hat, sicherlich schlagen wird. Die Erfüllung dieses Zeichens sehen wir als ein höchstes Kunstwerk in der Oper vom „steinernen Gast“ eingetreten. Hier ist das „Bild von Marmelstein“ wirklich der Herold-Priester einer innigsten Vermählung von Plastik und Musik, von Stein und Klang, von Welt- und Kunstgesetz.

Nun kommt Laureno zum Vorschein; erzählt der Prinzessin, er käme eben vom Weinberg, wo er beim Graben ein Kästchen gefunden, darin ein Büchlein lag, das Geheimkünste lehre; unter andern Zauberkünsten, die er aufzählt, auch die: wie man Statuen lebendig mache, und erbietet sich, noch heute um Mitternacht das Experiment mit jeder beliebigen Statue anzustellen. Adamira, staunend, selig, zeigt auf die Statue der Ehre. Laureno bestellt sie zu Mitternacht, wo das Standbild sich nicht nur bewegen, sondern auch sprechen und vom Postamente steigen werde.

Mittlerweile durchfliegt Perideo alle Himmel einer heimlich verhimmelnden Liebe für Adamira auf dem geflügelten Luftpferd eines überschwänglichen Monologs. Kaum wiedergekehrt zur Erde, erhält er durch den Eunuchen, Despino, eine Einladung von Lesbia, sich als Ersatzmann für den Hämling einzustellen. Zur Kalmarischen Union fehlt ihr, da der nicht mitthatende Eunuch auch nicht mitrathet und mitzählt, nur noch Perideo, der Däne. Perideo fragt den Halbmann, dem die bessere Hälfte abhanden gekommen: Wer denn seine Herrin? Ob sie eine Privat-Dame? Despino. Eine öffentliche Dame, mein Herr. Perideo. Wie meinen Sie das? Despino. I nun, ich wollte sagen, dass sie die Gefälligkeit selbst ist, und sich öffentlich verehren und hochschätzen lässt . . . Perideo. Ich stehe gleich zu Diensten. [1])

1) Perid. La tua padrona è dama privata? Desp. Signor, è donna publica. Perid. Come dire? Desp. Che so io, voglio dire, ch' è tutta

Lesbia kommt ihm zuvor, und berichtigt den ihm vom Eunuchen beigebrachten Irrthum, indem sie auf seine ehrerbietige Begrüssung: er achte sie als die Concubine des Königs, erwidert: „Liebe will ich, keine Reverenzen.“ 1) Was? bricht Perideo los, Ein Anfall auf der Strasse? und nennt sie eine Schamlose. Lesbia will nicht Lesbia heissen, oder es soll ihn gereuen. 2)

Wie sehnsuchtsvoll wünscht Perideo dagegen Mitternacht herbei, wo er als Standbild, dank Laureno, vom Postament steigen wird, und direct in Adamira's Arme. Und Adamira, wie brennt sie nach dieser Mitternachtstunde! Wie bebt schon das Schächtelchen mit Zauberpulver in ihrer Hand, das ihr Laureno zugestellt, und das, ausgestreut vor der angebeteten Bildsäule, diese beleben wird! Mit dem grössten Vergnügen gewährt Adamira dem Laureno die Bitte, ihr zu Gefallen die Liebe des Prinzen Enrico scheinbar zu erwidern, und hält sogleich Wort, und versichert dem eben daherkommenden Enrico — Cicognini's Personen kommen jedesmal, so wie er ihrer bedarf, und so auf den Punkt, wie dienstbare Geister auf den Ruf ihres Hexenmeisters — Adamira versichert den erstauntverzückten Prinzen von Norwegen ihrer Gegenliebe, verweist ihn an Laureno, ihren Vertrauten, und eilt, ohne seinen Dank abzuwarten, in die steinernen Arme ihres herzgeliebten Marmors. Prinz Enrico kann in seinem Entzückungsrausche diesen plötzlichen Umschlag bei Adamira nicht begreifen, und bittet den Laureno um Aufschluss. Laureno giebt als Grund von Adamira's anfänglichem Abscheu gegen den Prinzen die grausame Untreue an, die er durch Verlassen seiner, im Wege der Verführung gewonnenen Gattin, Dionisia, an den Tag gelegt. Und nur ihm, Laureno, habe der Prinz die Umwandelung Adamira's zu seinen Gunsten zu danken. Laureno — Dionisia selbst, wie schon mitgetheilt — benutzt die Situation, um dem gewissenlosen Eheflüchtling incognito den Kopf zu waschen, die Schmähungen wiederholend, die

cortese, e si fa publicamente riverire e stimare . . . Perid. Son pronto a servirla.

1) Vorrei amore, non riverenze. — 2) Perid. L' affrontar gli uomini alla strada è sfacciataggine da vostra pari. Lesb. Non son Lesbia, se non ti penti.

angeblich Adamira, vor Laureno, über den Prinzen geäussert, empört ob des abscheulichen Verraths, den er seiner Gattin, Dionisia, gespielt. Zuletzt bestellt Laureno den Prinzen zu einer Zusammenkunft mit Adamira, die selbstverständlich Laureno vorstellen wird, zu welchem Zwecke die als königlich schwedischer Weinbauer hier unerkannt dienende Tochter des Königs Sveno von Dänemark und verlassene Gemahlin des Prinzen Enrico von Norwegen, Prinzessin Dionisia, sich den erforderlichen Anzug von Adamira schon erbeten.

Lesbia, von der Wuth aller drei Furien erfüllt, brütet neue Rachepläne gegen ihre drei Verschmäher, Laureno, Enrico und Perideo, auf deren Jeden eine Furie kommt. Zuerst wird Enrico an's Messer geliefert, den sie beim Könige einer an ihr begangenen Gewaltübung anzuklagen eilt, was der Eunuch bei seiner Mannesehre bezeugen soll. Despino will zeugen. Cum reservatione mentali seu mentulae: Der Wille ist stark, aber das Fleisch ist schwach.

Wie Adamira's: O Bild von Marmelstein im Garten, um Mitternacht, vor der Statue des Genius der Ehre klingt, bedarf keiner Schilderung; und dass sie ihre Beschwörungsformel zitternd, aber nicht wie Leporello, sondern vor Liebeslust und sehnsüchtiger Begier zitternd, spricht, bedarf keiner besondern Versicherung. „Statue, für die meine Thränen fliessen; Schönheitszauber, vor dem ich kniee . . . Nimm, nimm, o Geist, du mein Lebensgeist, die Opfergabe, die ich streue.“ Beim Ausstreuen des Pulvers beginnt Perideo sich zu regen. Adamira zittert jetzt so heftig wie Leporello. Perideo fragt: Du zitterst? Adamira. Vor Wonne, — darin nicht wie Leporello. — So liebst du mich? Perideo. Ich bekomme Leben, um dir zu gehorchen. — Adamira. Ich folge dir, wohin es dir gefällt. Perideo. Welche Seligkeiten! Adamira. Welche Lustgefühle! Sie fasst die vermeinte Statue bei der Hand; diese sinkt ihr in die Arme. Die Vollendung des Zaubers geht im Zimmer der Prinzessin vor sich. Unmittelbar darauf erscheint Laureno in Adamira's Kleidern, und wird von Prinz Enrico als Adamira unter selbstverständlichen Liebkosungen davongeführt.

Lesbia's Anklage gegen Enrico wegen vollführter Zwangsliebe ist inzwischen auch erfolgt. Die Vollführung ist in König

Indomoro's Augen ein Beweis für Lesbia's Unschuld. „Unerhörte Treue!“ ruft er bewundernd aus, und gelobt ihr fürchterliche Genugthuung. „Liebst du mich, so ist Alles gut. Ich schwöre dir Unwandelbarkeit meiner Gefühle.“

Verhörsscene des Prinzen Enrico vor König Indomoro. Der Prinz, wähnend, der König wisse von seinem eben bestandenen Abenteuer mit Adamira (Laureno), wirft sich ihm zu Füssen und bekennt Alles, ohne zunächst Adamira zu nennen. König bezieht natürlich die Aeusserungen auf Lesbia, wird stierwild, und athmet erst auf, als der Name Adamira sein Ohr trifft. Gott sey Dank, brümmelt im Innern sein Entlastungsseufzer: meine Tochter, und nicht Lesbia! Wiederholt aber doch schandenhalber die Vorwürfe, auch in Rücksicht auf die Tochter, und weist dem Prinzen, der das von unbezwingbarer Liebe verschuldete Vergehen durch eheliche Verbindung zu tilgen sich bereit erklärt, ohne bestimmten Bescheid die Thür.

König Indomoro spricht noch an seinem, das Vorgefallene hin- und herworfelnden Monolog, als schon Perideo, — der von dem Abenteuer mit der wirklichen Adamira, strahlend von Erfolgen, dahertritt, die er als Stein in Adamira's Brett gefeiert, — aus dem flüchtig Vernommenen unanzweifelbare Aehnlichkeiten mit seinem Fall zu erkennen glaubt.

Indomoro (für sich). „An meinem Hof? In meinem Palast? In meinem Garten? Unter den königlichen Erkern wagt man, vollbringt man solche Verbrechen? — Perideo (unbemerkt für sich). Wie doch? — König (fortfahrend). Mit einer Prinzessin, einer Adamira! Schändet man so einen Königsmantel?“ Er ruft alle Könige auf, sich an seinem Unglück zu spiegeln. Das Selbstgespräch des Königs, von Perideo's schmerzlichen Aparte's wie von unterdrückten Leibkneipengefühlen unterbrochen, wirkt, vermöge der C-Dur-Tonart, worin er seine pathetischen Hornstückchen vorträgt, komisch, aber komisch-melodramatisch. Nun erblickt König Indomoro auch den Perideo zu seinen Füssen hingeworfen, und stammelnd das Bekenntniss seiner Schuld. König, ganz betäubt, fragt sich: Auch dieser Adamira's Buhle? Perideo fleht um Kerkerstrafe in schwerem Eisen. Seiner Betheuerung: er ziehe es vor, in Adamira's Nähe zu sterben, als von ihr entfernt gekrönt und besceptert zu herrschen, begegnet

der König mit einem Fusstritt zur Thür hinaus. Einen erneuten Monolog, welcher Rache, fürchterliche Rache gegen Adamira knirscht, unterbricht Pasquella mit Adamira's, von Laureno nun wieder abgelegten Kleidungsstücken, die Laureno, in ein Päckchen zusammengebunden, auf dem Zimmer der Pasquella hatte liegen lassen. Die alte Corsarenwittwe, welcher Laureno, der junge Herzenscorsar, vom ersten Augenblick an das Herz geraubt und den sie zu ihrem vierten Ehemann unwiderruflich auserwählt hatte, bringt jetzt, von Eifersucht übermannt, dem König Adamira's Anzug als Beweisstücke, dass Adamira heimliche und unerlaubte Liebe mit Laureno gepflogen. Wieder die drei Skandinavien zu einem Komödienknoten geschürzt, den die grossen Meister der spanischen, aus Verwechselungen und Missverständnissen ihre glänzende Situationskomik hervorspinnenden Komödien kaum geschickter und überraschender, wenngleich feiner, poetisch zierlicher, und nicht aus so gewaltsamen und unwahrscheinlichen, ausserhalb der Charaktere und der Situationsspiele abenteuernden Voraussetzungen, geknüpft hätten.

König Indomoro braucht abermals einen Monolog, um dem in steter Steigerung begriffenen Climax seiner peinvollen Ueberraschungen Luft zu machen: „Enrico, Perideo, Laureno, ein Prinz, ein Unglücklicher, ein Bauer, das sind die Buhlen der Adamira! O dem Höllenschlund Entsprungene! Erzeugt unter den schmutzigsten Lüsten. Aufgenährt unter den Verworfensten deines Geschlechts. O Sprössling der Schande, o Tochter der Entehrung! Ich erblicke nichts um mich her, als dichte Finsterniss, woraus diese Verirrungen wie Ungethüme auf mich einstürzen und meine Schmach verhöhnen. Das Blut kocht, die Adern bersten, die Knochen krümmen und verrenken sich, das Eingeweide schmilzt, das Herz versteint sich, die Lebensgeister schwinden hin, die Glieder zerreissen ihre Bande, die Seele zerfliesst — und die Frevler leben noch, und Adamira athmet noch?“ [1]) Skandinavi-

---

1) Indom. . . . Enrico, Perideo, Laureno, un Principe, un Infelice, un Villano, son duedi d' Adamira! Oh nata dalle fauci d' Inferno! Oh prodotta trà le più sozze libidini! Oh nutrita tra i prostiboli! Oh prole d' infamia, oh figlia del dishonore . . . Non vedo che tenebre, e parmi, che questi errori mi s' avventino alla vita e mi rappresentino scorni e ver-

scher Bombast, Berserkerpathos, doch grossartig polternd, gleich der brandenden, von Scheeren und Klippen zurückgeschmetterten Meerfluth in Belt und Sunden. Aus dem Munde dieses Königs aber klingend, wie das improvisirte Geschrei von Silens Esel, vor dem die Erdriesen sich in wilde Flucht stürzten. Aus dem Munde dieses Königs, dessen skandalöses Verhältniss mit einer solchen Beischläferin allen andern Skandalen einen Freibrief ausstellt. Aus dem Munde eines Königs, welcher von der Schandbarkeit eines solchen, bei einem Herrscher doppelt brandmarkenswürdigen Königsbeispiels so gar kein Bewusstseyn zeigt, dass er in allen diesen Monologen auch nicht einmal der Lesbia gedenkt, über deren Angaben er nichts weniger als im Klaren sich befindet. Eines Königs endlich, der im Namen, nicht etwa der durch ihn und sein unwürdiges Beispiel befleckten, sondern im Namen der von ihm erfahrenen Kränkung der Königsehre, alle gekrönten Häupter zur Abwehr in die Schranken ruft. Die pikant-satyrische Spitze: dass der König und Vater die Tochter geschlechtlicher Ausschweifungen bezüchtigt, welche seine Concubine allein, mit dem Aufgebot aller verworfenen Künste einer schamlosen Metze zu begehen sich beeiferte, und nur desshalb zur Furie entbrannte, weil sie vor den heissbegehrten Opfern ihrer Unzucht mit Schimpf und Hohn bestanden — diese satyrische Spitze könnte von Cicognini vielleicht dem hochgepriesenen spanischen Komödiendichter, Tirso de Molina (Gabriel Tellez), abgelauscht scheinen: wenn der rohe Borstwisch des Italieners mit der Entlehnung einer so feinen Momusgeissel sich vertrüge, welche in Ermangelung der ethisch-kathartischen Komödiengeissel, die von allen spanischen grossen Dichtern Alarcon zuerst mit vollem Kunstbewusstseyn schwang, immerhin als eine kunstgemässe, aus dem dunkel empfundenen Bedürfniss einer solchen Komödiennemesis entsprungene, fein komische Ersatzsühne anzusprechen wäre. Aber auch nur von einer derartigen Scheinsühne mittelst einer aus Pfauenfedern gewundenen Strafruthe satyrisch-ironischer Komik zeigt sich bei Cicognini kaum eine leise Andeutungsspur. Wenn eine Einwirkung

gogne. Il sangue bolle, le vene scoppiano, l' ossa si sconvogliono, le viscere si scompingono, il cuore s' impetrisce, gli spiriti si dilegnano, le membra si disunscono, l' anima si dissolve, e i rei vivono? e Adamira respira?

überhaupt anzunehmen, so möchte Cicognini sich weit mehr von dem Styl des Góngora und Quevedo, als von der glänzenden Kunst der spanischen Komödie eines Tirso, Alarcon und Moreto haben bestimmen lassen.

Der leidenschaftliche Accent, den König Indomoro auf den Ehrenpunkt wirft, könnte ein Nachhall aus der spanischen Komödie scheinen; der Contrast und Widerspruch solchen Ehrenpunktes mit der ehrenrührigen Situation dieses Königs wohl gar an eine versteckte Absicht des Italieners denken lassen: auf jenes stehende Ehrenmotiv der spanischen Bühne, das auch hier nicht immer auf festeren Füssen ruht, als bei König Indomoro, ein scharfes Schlaglicht zu werfen. Zu solchen Kunstabsichten scheint uns indess die italienische Komödie, die des Ariosto und Machiavell ausgenommen, nicht angethan. Dazu sind ihre Kunstmittel, ist, mit seltenen Ausnahmen, der poetische Geist der Italiener überhaupt zu entschieden auf das derb Wirkende, fleischlich Sinnliche, und ihr Scherz zu buntscheckig auf die Carnevals-Groteske gestellt.

Welchen Entschluss fasst nun König Indomoro? Im Dachsbau seiner Monologe scharrt er sich folgenden zurecht: „Adamira soll mit Enrico sich vermählen, Perideo sterben, und dessen Mutter (Pasquella) getödtet werden. Laureno wird aus dem Wege geräumt; Adamira mit Gift vergeben, der Schwiegersohn (Enrico) soll nachfolgen. Mag die Welt in Trümmer gehen, wenn nur die Beleidigung gerächt wird. Stirb, Indomoro, wird deine Ehre nur gesühnt“ [1]) . . . „Zur Rettung der Ehre, eines Königs Ehre, ist Alles erlaubt, ist Alles gerecht.“ [2]) Selbst dann, wenn diese Ehre der öffentlichen Vernunft, dem Rechtsbegriff, der Moral, der Religion, der Nation ins Gesicht schlägt und ihr zur Schmach und Schande gereicht. Die Fahne dieser Ehre werden wir auch die spanischen Komödie hoch tragen sehen.

In der nächsten Scene befiehlt König Indomoro seiner Tochter Adamira: dem Enrico die Hand zu reichen, wenn sie

---

1) Si sposi Adamira con Enrico; mora Perideo; s' uccida la madre; si sveni Laureno; cada la figlia; perisca il genero. Vada sossopra il mondo, si vendichi l' offesa; mora Indomoro, risorga il mio onore. (III. Sc. 3.) — 2) Per salvezza dell' honore, d' un regio honore tutto lice, tutto è giusto.

nicht todt zu seinen Füssen hinstürzen will.[1]) Im Augenblick, wo Adamira dem Enrico die Hand reichen will, tritt Laureno dazwischen. König funkelt ihn an mit zornsprühenden Blicken, und droht ihm den Tod, wenn er keinen haltbaren Grund für seine Dreistigkeit angiebt. Laureno. „Prinz Enrico ist bereits vermählt." Adamira, voll Freuden, wird vom König auf ihr Zimmer geschickt. Laureno theilt nun die näheren Umstände mit von Enrico's Vermählung mit Dionisia, der Tochter des Königs von Dänemark, als deren Anwalt er, Laureno, auftrete. Seine Worte fallen auf Enrico's Haupt wie verzehrende Feuerflocken. Laureno zeigt Briefe vor, die Enrico an Dionisia geschrieben. „O Gott! Wie oft las die unglückliche Dionisia diese Briefe. Wie oft benetzte sie diese Blätter mit den Strömen ihrer stürzenden Thränen. Wie oft trocknete sie die befeuchteten wieder mit den Hauchen der glühendsten Seufzer. Sagt mir, Herr, ist diese Dinte schwärzer, oder das Gewissen dieses Cavaliers?" Dann zeigt Laureno dem Könige Enrico's schriftliches Ehegelöbniss mit dessen Unterschrift. König fragt Enrico, ob er diese anerkenne. Enrico, zitternd, zögernd, erklärt: „Es ist meine Handschrift. Doch sey Dionisia todt." Laureno setzt seinen Kopf zum Pfande, dass Dionisia lebt. König lässt dem Enrico das Schwert abnehmen als seinem Gefangenen. Enrico will sich rechtfertigen. König hält eine Rechtfertigung für unmöglich. Enrico droht: des Königs Ehre liege in seiner Hand. König will ihn niederstossen. Laureno bietet, dazwischen tretend, seine Brust dem Stosse dar, und eröffnet dem Könige: dass Enrico in dem Wahne befangen, Adamira habe diese Nacht in seinen Armen geruht. Richtet dann die Frage an Enrico, ob die Dame in vergangener Nacht ihm ein Liebesandenken zurückgelassen? Enrico. Eine Haarflechte, die er ihr selbst abschnitt, und die sie ihm mit eigener Hand unter den linken Arm befestigte. Der König befiehlt dem Enrico, das Haarband vorzuzeigen. Laureno löst es selbst von Enrico's Arm, und beweist aus der blonden Farbe des Haars, dass es nicht von Adamira herrühre, der auch kein Haarbüschel fehle. Vom Könige zur Nennung der Dame aufgefordert, giebt Laureno an: Es sey dieselbe, welche die Haar-

1) Indom. O sposate Enrico ò mi caderete morta à piedi.

locke am Arme trägt, die sich Enrico in jener Nacht an der linken Seite seines Kopfhaares abgeschnitten, und selbst der Dame um den Arm band. Auf des Königs wiederholte Frage nach dem Namen der Dame erklärt Laureno: „Es war die Prinzessin Dionisia." Gedrängt von der Gewalt der Situation, ruft Laureno: „Jetzo gilt es, nicht mehr in Räthseln sprechen." Bittet den König, dem Enrico das Schwert zurückgeben zu lassen, dann wolle er die Prinzessin Dionisia zur Stelle erscheinen lassen. Enrico empfängt sein Schwert zurück. Nun wettert Laureno vorerst nur mit Worten gegen Enrico, gesprochenen Schwertern und Dolchen: „Jene Dionisia, die in Adamira's Anzug diese Nacht mit dir zubrachte, wusste Den zu täuschen, der sie betrogen. Jene Dionisia, die, zum klaren Beweise vor aller Welt, dass nicht Prinzessin Adamira bei dir war, Haarlocken mit dir als Liebeszeichen tauschte. Jene Dionisia mit einem Wort, das treueste und standhafteste Weib in Gattenliebe, wie du der grausamste aller Liebenden warst. Auf, zieh dein Schwert, mein Todfeind du! indessen ich, abschüttelnd dieses Bauernkleid, und enthüllend aus der Verkleidung eines verstellten Laureno die wahre und wirkliche Dionisia, diese Harke in eine blitzende Klinge verwandele [1]), um dich anzugreifen, Todeswunden dir zu schlagen, dich zu tödten. Sieh da die unglückliche Dionisia, o König! Hier sieh die abgeschnittene Flechte. Blick her, das ist die von jenem Treulosen verrathene Prinzessin. Diess die Tochter des Dänenkönigs, die dieser Undankbare beschimpfte. Diess das Haar des Eidbrüchigen, und diess meine Rechte, bereit zur Rache. Auf! Zu den Waffen gegriffen, Verräther! Entblösse die feige Klinge, und lerne nach kleinem Massstabe aus meinen dir beigebrachten Wunden: die Blitze eines rächenden Gottes fürchten." [2])

---

1) In der Aufschrift zur 6. Sc. heisst es: „Laureno tritt hinzu mit der Harke in der Hand, woraus er später ein Schwert zieht." Soppragiunge Laureno con la zappa in mano, della quale cava la spada à suo tempo. Daher mag wohl auch das berliner Sprichwort stammen: „Einem zeigen, was eine Harke ist." — 2) Quella Dionisia che con essersi vestita in questa notte de i panni et adobbi d' Adamira, seppe ingannare chi l' ingannò: quella Dionisia, che per poter sincerare il mondo tutto, che la Principessa Adamira non fù con te, volse da se, e diede parte de tuoi crini. Quella Dionisia in somma, che fù la più costante in amore, come tu fosti il più

Die Scene ist von kräftiger Situationswirkung, die das Bedenken wegen der Blindheit des Enrico, der noch immer keine Ahnung hatte, Wer hinter dem Laureno verborgen, und der jetzt erst seine Gattin Dionisia erkennt, zu Boden schlägt. Dergleichen Unwahrscheinlichkeiten reisst eine bewältigende Situation entzwei, wie Simson die hanfenen Stricke, womit ihn Dalilah band.

Enrico, der Dionisia vor sich sieht, sucht sie zu beschwichtigen. „Das Schwert gezogen, oder ich durchbohre dich!" herrscht sie ihm zu. Enrico bietet freiwillig seine Brust dem Todesstosse: „Hier meine Brust! sättige deine Rache! Doch solltest du nicht so deinen Enrico behandeln." Dionisia. „Noch du so verfahren mit deiner Dionisia, o du mein theuerster Enrico!" Ein germanisches Weib hätte, auch in diesem Momente noch, mehr Haltung und Würde bewahrt, unbeschadet ihrer alle Dämme durchbrechenden Zärtlichkeit. Einen dolcissimo Enrico, einen „süssesten Heinrich" hätte eine deutsche oder englische Komödiengattin ihn keinenfalls genannt; nennt auch Shakspeare's Helena [1]) in verwandter Situation ihren Gatten nicht. Zumal ein solcher Heinrich! Dionisia fährt im Tone des dolcissimo Enrico fort: „Leben meines Lebens, meine Seele du, ich sollte dich tödten? das verhüte Gott . . . Eher mag der Tod mich niederschmettern, als ich dir ein Leid thäte, Theuerster." Nun wird aus dem süssesten ein „allerschönster Heinrich" (bellissimo Enrico), den sie beschwört, zurückzukehren zu seiner Dionisia. „Nimm Die auf in deine Arme, die dein Weib, deine Dienerin, deine Sklavin ist." Enrico fängt vor Rührung zu weinen an, wie ein „grüner Heinrich." Der König erklärt sich blödsinnig vor Staunen über all die unerhörten Ereignisse, und geradezu für stupid. [2]) Er begrüsst

---

barbaro tra gli amanti. Sù, impugna quel ferro, o mio nemico, mentre io sbranando questi arnesi villani, e scoprendo sotto le spoglie di un finto Laureno la vera e real Dionisia, transformo questa zappa in lucido brando, per affrontarti, per svenarti, per ucciderti. Ecco la sfortunata Dionisia o Rè; ecco la treccia recisa; ecco la Principessa tradita da quel fellone: ecco la figlia del Rè Dano oltraggiata da questo ingrato; ecco i crini di questo perfido; ecco la mia destra pronta alle vendette. Sù alle mani, all' armi, traditore. Denuda quel brando codardo, e nel picciolo modello delle mie ferite impara: temere i fulmini di Dio vendicatore.

1) „Ende gut, Alles gut", letzte Sc. — 2) Io sono stupido tra questi eccessi.

die Prinzessin als die Tochter eines grossen Königs, seines theueren Freundes, Sveno von Dänemark; will sie an seinem Hofe wie seine eigene Tochter halten, und sogar die Kosten der Hochzeitfeier tragen. Bei der Entlassung heisst er Enrico seiner Gemahlin folgen. Der grüne Heinerich geht als nasser Weinerich ab, flennend: „Mein Herz ist ausser Stande, so viel Freude zu fassen“, und lässt das Uebermass durch die Augen abfliessen, seiner Frau auf allerhöchsten Befehl folgend.

König Indomoro gräbt sich wieder in die Dachshöhle eines Monologes ein, und wühlt und scharrt rüstig darauf los. Enrico und Laureno sind als mitternächtliche Exschwiegersöhne glücklich beseitigt; bliebe nur noch Perideo übrig: „Zwei Drittel seiner Königsehre hat er zurückerlangt, und auf sichere Hypotheken angelegt. Aber so lange noch das letzte Drittel fehlt, sey nichts erreicht.“ [1]) Es ist kennzeichnend für den florentinischen Romantiker, dass er seinem König die Ehre wie Coupons abschneiden lässt.

Es ist wieder Mitternacht. König Indomoro erwartet Adamira, um, mit Hülfe der Statue der Ehre, zu seinem letzten Drittel Ehre zu kommen. Adamira, voll Sehnsucht nach dem Genius der Ehre, dem sie die ihrige geopfert, ist schon zur Stelle, um ein zweites Opfer darzubringen. Von der Anwesenheit ihres Vaters nicht sonderlich überrascht, erzählt sie diesem auf seinen Wunsch offenherzig und wahrheitsgetreu ihr mitternächtliches Abenteuer mit der Statue: „Das Standbild ging mit mir auf mein Zimmer, blieb die Nacht bei mir, liebkosete mich und machte mich zu seinem Weibe.“ — Indomoro. „Darauf antworte mir: Bist du eine Jungfrau?“ — Adamira. „Warum nicht gar!“ — Indomoro. „Frau also?“ — Adamira. „Ausser allem Zweifel . . .“ — Indomoro. „Es bewegte sich?“ (das Standbild). — Adamira bejaht. — Indomoro. „Und sprach?“ — Adamira. „Für mein Ohr Paradieseslaute.“ — Indomoro. „Verrieth er Lebensgluth?“ — Adamira. „Und welche!“ — Indomoro. „Küsste er dich?“ — Adamira. „Und mit welcher Meisterschaft.“ — Indomoro. „Adamira, ich will wissen, wer dieser Geist war.“ —

1) Ricuperai quando meno mel pensai due terzi dell' honore, ma se tutto non si ricupera, nulla acquistai fin qui.

Adamira. „I nun, der Geist der Liebe [1]); ein verliebter Kobold, ein belebter Marmor, ein Stein von Gefühl, ein beseelter Block, ein liebeathmendes Idol.“ — Indomoro. „Du warfst dich in die Arme der Schande.“ — Adamira. „Im Gegentheil: in die Arme der Ehre.“ [2]) Indomoro geräth in Zorn über den Witz, und lässt ihn an dem „Onore“ aus: „Verflucht der Onore, der mich um meine Ehre gebracht!“ — Adamira. „Flucht nicht der Gottheit meines Gemahles, Vater!“ — Indomoro. „Ich wollte, dass alle Welt die Erinnerung an diese eingebildete Gottheit verlöre.“ [3]) Das sieht wie ein Seitenhieb auf die spanische Komödienehre aus. Für uns bedeutet der Hieb nur einen Theatercoup, um so mehr, da der König die Statue zu zerschlagen Miene macht, um deren Schonung Adamira fussfällig bittet. Der König giebt scheinbar ihren Bitten nach, will den steinernen Schwiegersohn bei ganzen Gliedern lassen, um an dem von Fleisch und Bein sein Bildhauermeisterstück desto glänzender zu liefern. Er nimmt die Maske väterlicher Milde vor, verabschiedet die Tochter mit freundlichen Worten, und verkriecht sich auch gleich wieder in seine unterirdische Monologenhöhle, wo der königliche Monologendachs überlegt, wie der Statuenspieler am sichersten zu ertappen wäre. Darauf regnet es Nieten von Scenen, infolge dessen die langweiligsten Personen wie die Regenwürmer heranringeln, darunter der Eunuch, die alte Pasquella und die Schlange Lesbia. Inzwischen hat auch Perideo durch Laureno als Weinbauer ein mitternächtliches Stelldichein von Adamira erhalten, dem er

1) Mutonis animus. Hor. S. II. v. 69. — 2) Adam. Venne la statua alle mie stanze, con me dimorò, mi vezzeggiò, e mi rese sua moglie. Indom. Rispondetemi a questo: Sete voi donzella? Adam. Ohibò. Indomoro. Dunque sete donna. Adam. Non è da dubitarne ... Indom. Haveva moto? ... Parlava? Adam. Formava a mio udito accenti di Paradiso. Indom. Haveva calore? Adam. E ben vigoroso. Indom. Vi baciò? Adam. E con che maestria. Indom. Adamira, voglio saper chi sia questo marito. Adam. Lo Spirito d' Amore; un folletto inamorato, un marmo avvivato, una pietra, che ha senso, un macigno accolorato, un simulacro animato, un Idolo spiritoso ... Indom. Voi precipitasti in braccio all' infamia. Adam. Anzi mi posai in braccio all' Onore. — 3) Indomoro. Vorrei ch' ogni vivente perdesse la memoria di questo nume immaginato.

wonnetrunken entgegenstürzt, dicht an Lesbia vorbei, so dicht, dass ihr giftiger Vipernblick eine Medaille an seinem Halse bemerkt. Für uns und das Stück der glücklichste Fund, da er das Steinbild zum Schlusstein der Komödie macht. Eine ganz ähnliche Medaille besitzt nämlich der König in seinem Münzcabinet. Perideo konnte sie daher nur gestohlen haben, nach der Logik einer um ihre Liebesfreuden so schmählich getäuschten und dreimal hintereinander auf den Pfropfen gesetzten königlichen Concubine. Sie eilt ventre à terre zum König, um den hergelaufenen Perideo als Medaillendieb zu denunciren. Perideo steht aber schon als Gefangener vor dem König, von diesem selbst auf der That ergriffen, nicht bei dem Medaillendiebstahl, sondern als er eben das Ehrenschatzkästlein der Prinzessin Adamira plünderte. Perideo und Adamira beeifern sich, den ihnen vom Könige dargereichten Giftbecher um die Wette zu leeren. Laureno, nun wieder Dionisia, stürzt im Brautkleide herbei, den Vortrank des Giftes als die allein Schuldige in Anspruch nehmend. Enrico hinterher, die letzten Thränen von vorhin abtrocknend, und bereit, neue Schleusen aufzuziehen. Ihm auf dem Fusse: die Beischläferin mit ihrem Eunuchen — köstlicher Einfall von dem Cicognini: diesen Schatten von einem Mann der Concubine als ihre Lustspielnemesis an die Ferse zu heften! So oft diese beiden zusammen erscheinen, muss das ganze Publicum wie Ein Mann auflachen. Unter Berufung auf Despino, als ihren ständigen Leibzeugen, beschuldigt Lesbia den Perideo des Münzendiebstahls, der das Corpus delicti bequemlichkeitshalber am Halse trage. Die Medaille, bezeugt der Eunuch, hängt ihm vorne. So verhält es sich auch wirklich. Perideo will aber die Medaille von Pasquella erhalten haben. Auf Befehl des Königs wird die Alte zur Stelle gebracht. Sie fügt den komödienläufigen Paraphen-Schnörkel hinzu als Auflösung der Korsaren-Findlings-Verwickelungskomödie. Perideo wird als Prinz Clorindo erkannt, den ihr erster Mann, Seeräuber Trifone, vor 21 Jahren an der Küste von Schweden als Säugling fand, mit Kostbarkeiten in den Wickeltüchern, worunter die Medaille. Diese erkennt der König als dieselbe, die er um jene Zeit dem neugeborenen Söhnlein des Königs Sveno von Dänemark mitgegeben, als dieser den kleinen Prinzen zu sehen verlangte, den seine Ge-

mahlin in Nicosia, Schwedens Hauptstadt, geboren, wo sie als Besuchsgast dazumal weilte. Auf der Ueberfahrt nach Dänemark wurde der Knabe von dem Corsaren, Trifone, geraubt, die Amme erschlagen. Den Knaben erzog Pasquella als ihren Sohn Perideo. Die in den Wiegentüchern gefundenen Kleinodien hatte sie als Erkennungsmerkmale sorgfältig aufbewahrt. Adamira ruft verzückt: „Prinz Clorindo, ich bete euch an."[1]) Prinz Enrico lächelt unter Thränen. Pasquella, als Hochzeitsmutter, behält die Kleinodien, für die Verzichtleistung auf Laureno's Hand, den als Prinzessin Dionisia in vierter Ehe nicht zu heirathen, sie sich nun bescheidet. Lesbia begleitet den König in sein Schlafgemach Arm in Arm, gefolgt vom Eunuchen. Zum Hochzeitsschmaus ist auch die Statue der Ehre gebeten. Der Marmorgenius wird als steinerner Ehrengast an der Hochzeittafel zwischen Lesbia und dem Eunuchen sitzen, und manchen traulichen Geheimblick mit der Prinzessin Braut wechseln. Und wer kann wissen, wie noch die Brautnacht verläuft? An wessen Busen die Marmorbraut erwachen wird? So eine Statuenliebe ist zäh wie Granit, und hitzig wie ungelöschter Kalk.

Ein Blick noch auf den Prologo, das einzige Versstück unserer „Opera scenica." Er besteht aus 4—5 Versstrophen jede zu 6 Versen, und bildet ein kleines Vorspiel, das mit Prometheo's Rückzug vor Amore schliesst. Amor weist dem Feuerdieb und Thonbeseeler die Wege, der als solcher sich auch hier schon eingestellt, um Adamira's „kalten Schatz"[2]) mit seinem gestohlenen Feuer zu beleben. Amor schilt ihn einen frechen Gesellen (temerario Fellone), der ihm ins Handwerk pfusche. Amor's Fackel, das muss man ihr lassen, brennt doch mindestens in ihrem eigenen Feuer. Und was Beseelung von Thonklössen und Kothklumpen betrifft, so ist Prometheo ein Stümper gegen ihn. Amor's Kunst besteht ja gerade darin, dass er solche Klösse und Klumpen nicht erst zu beseelen braucht, um sie liebenswürdig zu machen, und Prinzessinnen für sie zu entzünden. Prometheo ist „gemacht." Er streicht seine Seelenfackel vor Amor's

---

1) Principe Clorindo, sete adorato.

2) Donò con questa face
Al suo freddo tesor spirto e favella.

Liebesfackel, und schleicht davon, begleitet von dem Hohnnecken des Amoretten-Coro.

Die Lesbia, in einem andern, oben bereits angedeuteten Stücke des Cicognini ist eine Königsmaitresse edleren Schlages, die ihre Liebesintrigue doch mindestens durch Reue und Entsagung abbüsst. Das Stück nennt sich eine „Rappresentazione", „geistliches Drama", und ist betitelt:

Die verleumdete Unschuld, oder die Königin von Portugal, Elisabeth die Heilige.[1])

Hier tritt Lesbia auf als die Concubine des Königs von Portugal, Dionisio[2]), der aber weit sträflicher als Cicognini's schwedischer Maitressenkönig, Indomoro, durch den Umstand erscheint, dass er zugleich ein Ehebrecher, als Gemahl der frommen Königin Elisabetta, die ihm einen Thronfolger, den Prinzen Alfonso, geboren. Diesen Prinzen liebt die Maitresse Lesbia leidenschaftlich wie Schiller's Prinzessin Eboli, die heimliche Kebse Philipp's II., dessen Sohn, Don Carlos, liebt. Schiller's Don Carlos zeigt in Personen und Situationen so merkliche Berührungspunkte mit diesem Drama des Cicognini, dass man annehmen könnte, Schiller habe dasselbe gekannt, wenn man nicht wüsste, dass ihm St. Real's historische Novelle als Vorlage diente. Ob er nebenbei auch Motive aus Cicognini's Stück benutzt hat, mag der Leser aus der Mittheilung des Hergangs selbst beurtheilen. Das Stück ist, in Bezug auf Schiller, auch noch dadurch von Interesse, dass ein episodisches Motiv darin nebenherläuft, welches mit dem in Schiller's Ballade „Fridolin" übereinstimmt.

Das Stück beginnt mit einer spannenden Expositionsscene: Prinz Alfonso erwartet in der Abenddämmerung in einem entlegenen Zimmer des königlichen Palastes Florinda, Schwester des D. Giovanni, Herzogs von Braganza, die ihm noch kein Zeichen erwiederter Liebe gegeben, und nun, wie er glauben muss, die

1) L' innocenza calunniata ovvero La Regina di Portogallo Elisabetta la santa. Rappresentatione del Signor Giac. Andr. Cicognini Fiorentino. Bologna, per Giacomo Monti. (ohne Jahrsszahl). — 2) Historischer Name eines portugiesischen, für die lyrische Poesie seines Landes wichtigen Königs, dessen wir an Ort und Stelle noch gedenken werden.

erste Zusammenkunft bewilligt hat. Er harrt ihrer Erscheinung mit verzehrender Liebessehnsucht entgegen. Gleichzeitig schleicht Lesbia, die Favoritin des Königs, herbei, die für den Prinzen glüht. Beide nähern sich leise mit Aparte's, und den Rücken einander zugekehrt:

Alfonso (für sich.) Ich höre, aber unterscheide nicht —
Lesbia (für sich.) Ich nähere mich, doch wag ich nicht —
Alfonso. Ich hoffe, doch bin ich nicht gewiss.
Lesbia. Ich fürchte, und vertraue doch.
Alfonso. Pst, Pst.
Lesbia. Pst, Pst.
Alfonso. Mein Leben?
Lesbia. Mein einzig Herz?
Alfonso. Entzücken, tödte mich nicht!

Licht erscheint. Alfonso und Lesbia stehen da, die Schultern einander zugewandt, so dass Alfonso die Dame nicht erkannt hat. Lesbia entflieht. Alfonso ruft:

O der Fackel, die meine ganze Freude zu Grabe leuchtet![1])

König Dionisio ist eingetreten, und überschüttet den Prinzen, der sich vergebens zu rechtfertigen versucht, mit Vorwürfen und Drohungen.

Aus einem darauf folgenden Monolog des D. Giovanni, Herzogs von Braganza, vernimmt man, dass er die Täuschung gezettelt, um den König und Thronfolger zu verfeinden, aus wahnsinnigem Ehrgeiz, der ihn nach dem Besitz der Krone zu

1) Alfonso.
Sento, ma non distingno.
Lesbia. M' appresso, mà non ardisco.
Alfonso. Spero, ma non m' accerto.
Lesbia. Temo, ma non diffido.
Alfonso. Zi, Zi.
Lesbia. Zi, Zi.
Alfonso. Mia vita?
Lesbia. Mio bene?
(Quando apparisce il lume devono stare in positura, che uno volti le spalle all' altro, acciò non si vedano e conoschino).
Alfonso. Ah face, che ogni mia allegrezza guidi alla tomba.

streben antreibt. Herzog Giovanni hat den in seine Schwester, Florinda, verliebten Prinzen durch ein Billet, das deren nachgeahmte Unterschrift trug, in ein bezeichnetes Zimmer des königlichen Palastes bestellt, und der Lesbia einen Wink gegeben, dem Prinzen dort zu begegnen. Zugleich hatte D. Giovanni das Rendezvous mit der Favoritin dem Könige gemeldet.

Lesbia will, infolge des Vorfalls, den Palast sogleich verlassen. Doch gelingt es dem D. Giovanni, der ihr seine Vermittelung bei dem Könige verspricht, sie zurückzuhalten. Die nächste Scene zeigt uns die Königin Elisabetta im Gebete zum Heiland um des Königs Befreiung aus den Schlingen der Buhlerin. Die betende Königin vernimmt eine Stimme vom Himmel, die ihr in vierzeiligen Strophen empfiehlt, eine Kirche auf dem grossen Marktplatze der Residenz zu bauen. Die Königin gelobt, den Bau sogleich ins Werk zu richten.

Nicht minder eifrig baut D. Giovanni an seinem Teufelswerk und mit rascherem Erfolge, als die Königin an dem Gotteshause. Es gelang ihm, den Vater gegen den Sohn aufzureizen. Nun stachelt er den Sohn gegen den Vater mit dem Versprechen, ihm bei seinen Unternehmungen mit Rath und That beizustehen. Die fleckenlose Tugend der Königin trachtet D. Giovanni durch Verleumdung zu besudeln, indem er sie einer unerlaubten Neigung für ihren Geheimschreiber, Enrico, beschuldigt, einen blühend schönen Jüngling, in den des Herzogs Schwester, Florinda, zum Sterben verliebt ist. Aber, wie sie die Liebe des Prinzen Alfonso, so weist der schöne junge Cavalier ihre leidenschaftlichen Erklärungen zurück, auf eine höhere Liebe sich berufend, von der sein Herz erglühe. Ihr ward ein sterblich Herz zu Theil, seufzt und ächzt sie, das denn auch zum Sterben liebe. Ihn anschaun und anbeten, sey für sie Eins. Für ihn — erwidert er — sie anhören und verabscheun. Mit ihrer Leidenschaft allein gelassen, sprüht sie Florinda als Höllenfeuer aus, in Gestalt von Höllenflüchen. In solchem infernalischen Brillantfeuer lodernd, wie der leibhafte Satan, findet sie des Herzogs, ihres Bruders, Factotum, Cola. Jeden Versuch, sie anzureden, donnert sie mitten in ihren Hekateflüchen nieder mit einem taci! „schweig!“ Umringt von allen heraufbeschworenen Schrecken der Unterwelt, allen Furien und Höllenflüssen, schüttet sie ganze Medeakessel voll Verwün-

schungen aus, schaudererregend, und durch die vergeblichen Unterbrechungsversuche des Cola zugleich komisch. Die Scene ist eigenthümlich und mit dem beabsichtigten Pathos gespielt, von komisch-infernalischer Wirkung. Kein Wunder, wenn solche, die italienische Bühne durch ihre Neuheit und bizarre Contrastirung von tragischem und parodistischem Styl erschütternde Theatereffecte, ein sensationssüchtiges, und namentlich für die „burla“ enthusiastisches Publicum bewältigen und hinreissen konnten.

Cola: Bedenkt doch, Herrin. —

Flor. (Mit fluchschäumendem Munde:) Taci! — Auf, ihr Mächte des Abgrunds, entzündet in meinen Adern ein unauslöschliches Rachefeuer! durchwüthet diesen Leib; verpestet diese Seele; tränket mit hinraffenden Zaubergiften diesen Busen; schwellt meine Fibern mit zerfleischender Raserei! Tisiphone, du unbarmherzige, schleudere an alle meine Sinne deine schwarzen Vipern; hauch in meinen Geist deinen tobenden Wahnsinn. Dreischlündigbellend Ungeheuer, heule in diesen meinen Körper alle Furien des Cocytus: damit ich, in eine wüthige Dämonin umgeteufelt, den Enrico auf dem Altar der Rache meines Gegrimms opfere! Auf! Was säumet ihr? Heran! Auf, zum Verderben!

Jetzt aber, nachdem Cola bereits sechs Taci's als eben so viele Teufel verschluckt hat, jetzt gehen alle sechs mit ihm durch, und er schreit dazwischen:

Potz tausend Schock Schwerenothsteufel, was habt ihr nur mit all den Teufeln und Teufelsgebrülle?

Flor. (Mit anfunkelndem Tigersprühblick schlägt die Klaue in Cola's Handwurzel und keucht ihren Wuthschmerz aus:) Gejagt von sehnsuchtsvoller Ungeduld, schwang ich mich auf den Flügeln der Liebe den Spuren Seiner Gefühle nach. Aber weh! während ich mit beflügelter Eile Ihm folge, flieht Er spröde zurück. Ich nähere mich mit aller Kühnheit der Liebe! Er starr, und ganz Verschmähung. Ich enthülle ihm alle meine Flammen: Er, unschmelzbar Eis. Ich flehe um Mitleid; Er, taub meinem Flehen. Ich wimmere Liebe: Er wendet sich grollend ab mit Abscheu. Wie einen Gott bete ich ihn an: wie eine Verpestete verwünscht er mich. Ich schwelge in Liebesfülle: in Hasses Hülle Er. Demuthsvoll gebe ich mich hin: hochmüthig verwirft er mich. Verachtet, vergöttere ich ihn; zornig beschimpft Er mich. Geschmäht und zurückgestossen folge ich Dem, der mich flieht; bitte Den, der mich verschmäht; huldige Dem, der mich ver-

achtet; bete an, der mich abweist, und der Leichtfertigkeit mich zeiht — Und ruhig sollte ich bleiben? nicht in Zornwuth, in Raserei entbrennen? . . . Nein, nein. Tod und Vernichtung, Mord und Verderben! Auf, Cola, auf! Nicht gezögert![1])

Nun wirft sich Cola mit Macht in die Parodie:

O schmerzliche Erinnerung, o grausames Geschick! Ha wilder tückischer Zufall, der, mit dem festen Steindamm des Zorns die wüthenden Wogen eines verzehrenden Grimmes erschütternd, mich zwingt, aus der Ekkliptik dieser Augen eine Sonne von Thränen zu weinen.

Flor. Was hast du, Cola? sprich!

Cola. Schweig! O Himmel, kleiner und grosser Himmel! Warum bin ich kein hundertarmiger Riese Briareus, um zu zerreissen, zu zerfleischen, zu zerpflücken und zu zerstücken jene Gottlose, welche jede Ruhe tilgend am Freudenfeuer unserer Begierden, als ein neuer Antaeus, jene Entzückungen zernichten konnte. . . .

---

1) **Cola.** Pensate Signora. —

Flor. Taci: sù potenze d' abisso, accendete nelle mie vene un fuoco inestinguibile di vendetta, infuriate questo corpo, infettate quest' anima, aspergete di velenoso tosco questo mio seno, rendete gravide queste mi fibre di rabbioso furore. Tu Tesifone spietata, avventa à tutti i miei sensi le tue atre Ceraste, infondi la tua rabbia ne' miei spiriti; oh Trifauce latrante, fà questo mio corpo ricetto di tutte le furie di Cocito, accio divenuta una Demone arrabiata e possente, faccia cadere Enrico sù l' Altare della vendetta sacrificato al mio sdegno. Sù sù, à che si bada? Alle straggi!

Cola. E che diavol havete con tanti diavoli e con tanto strillare?

Flor. Mossa da amorosa impazienza, fui portata dall' ali d' Amore alla traccia de' suoi (Enrico) affetti; mà lassu, mentre tutta festosa le seguo, egli ritroso se ne fugge; io tutta ardita m' appresso, egli tutto sdegno s' arretra; io le scopro le fiamme, tutto ghiaccio ei si mostra; io le domando pietà, mi niega soccorso; tutta amante lo prego, sdegnato m' abborisce; qual Nume l' adoro, qual impura mi sgrida; nell' amarlo io giosco, nell' odiarmi ei festeggia; humiliata m' arrendo, arrogante mi sprezza; disprezzata io l' adoro, egli adorato m' oltraggia; e oltraggiata e tradita seguo chi mi fugge, prego chi mi sdegna, honoro chi mi sprezza, adoro chi mi schiva; e di licentiosa mi accusa; e non m' inquieto, e non m' adiro, e non m' infurio? . . . Nò nò, alle morti, alle stragi, sù, sù Cola, à che si bada?

Auf, auf! Durchwüthet mich, o meine Lebensgeister! Vergiftet mir die Lungen! Verpestet mir die Fibern, auf dass ich, zum eingefleischten Drachen umgewandelt, Wuth und Rache schnaube!

Flor. Wenn du auch nicht —

Cola. Schweig! Auf, auf, Ihr Mächte der Unterwelt! Ihr giftigen Schlangen der kalten Rachewuth des Cocytus. Bären, Tiger und Löwen, Ziegen, Böcke und Hammel! .. Oeffnet dort oben im fünften Himmel euere schaudererregenden Strudel, aus deren Tiefen der zornwüthige, dreischlündige Beller die Hörner des trübseligen Mondes zittern mache. ... Auf, auf! Was zögert ihr? Hölle! traparà, traparà, auf zum lustigen Jagen! Hussa Tod, Heisa, Mummelack! Herbei die ganze Höllenmeute! Nieder mit den Mohren, nieder mit den Frauen, den Rittern, den Turnierbrettern und den Liebesgöttern!

Flor. So sage doch, welcher Verdruss Dich quält?

Cola. (Mit halberstickter Wuth). Eines Morgens, während ich mich zu einem glorreichen Kampfe rüste, zu einem Lanzenspiel mit einem jungen gebratenen Huhn innerhalb der Schranken eines Küchentisches; — da, als ich eben zum Anlauf ein Paar Schritte zurückgewichen, da kam ein frecher Kater herangeschlenkt, um mit dem jungen Hahn einen alten Span zu schlichten. Der Kater immer näher und immer behender. Ich schrei ihn an: Er hört nicht: Ich fordere ihn heraus: Er rührt sich nicht. Ich drohe: Er muckst nicht. Er packt den Hahn beim Kragen: ich schreie auf. Er flieht; ich nach. Ich laufe wie besessen; Er fliegt mit den Flügeln des gebratenen Hahnes. Entsprungen ist Er; es kräht nach ihm kein gebratener Hahn. Ich fahre auf: Er verhöhnt mich. Mich verzehrt die Wuth, Er den Hahn. Ich stöhne; Er weist mir die Zähne. Er reisst ihn in Stücke, woran vor Aerger ich ersticke. Er frisst darauf los: Ich hab das Zusehen: den schlimmsten aller Katzenjammer. Er sieht mich weinen, und würzt den Braten mit meinem Thränensalz, und sagt mit lachenden Augen: der Hahn ist für die Katze, und die Katze isst für Cola. O schnöder Katzenwitz! So folge ich, betrübt, erbittert, verlacht und verspottet, Dem nach, der mich flieht, und verlange nach Dem, der mich verachtet. Und ihr wüthet nicht auf, ihr, meine edlen Lebensgeister? Und ich sollte zum Spielball einer Katze werden? Ein Kater mich zum Gespötte machen vor aller Welt? Auf, auf! Brich herein Verderben; Tod schwinge deine Sense! Nieder mit allen Katzenschwänzen! Was zögert ihr? Die Hand ans Schwert! [1])

---

1) Cola.

Dolorosa memoria, oh fortuna crudele, ah caso atroce, e reo,

König Dionisio hat Beider Tod, des Prinzen Alfonso und der Favoritin, beschlossen, wovon ihn mit scheinbaren Fürbitten D. Giovanni abzubringen sucht, indem er zugleich Beider Schuld ins grellste Licht stellt.

Königin Elisabeth bittet den König um einen Geldbeitrag

---

che concitandomi nelle compagni dell' ira l' onde rabbiose d' un avvampante furore mi sforzi à versare dall' ecclitica di questi occhi un sole di pianto.

Flor. Deh, che si occorre, o Cola?

Cola. Taci: oh Cielo, Celino, Celone perche non sav' io un Briareo per suenare, per uccidere, per stranare quell empia, che smorzando ogni quiete a gli splendori de' nostri desiderij pohè novello Anteo svellere quei diletti . . . sù, sù, infuriatevi, o miei spiriti, avvelenatemi à polmoni, infettatemi le fibre, acciò divenuto un velenoso Drago spirrabbia e furore.

Flor. Benche non osi —

Cola. Taci: sù, sù potenze d' abusi, voi dalla fredda rabbia di Cocito velenosi Serpenti, Orsi, Tigri e Leoni, Capre, Becchi, e Montoni . . . aprite la sù nel quinto cielo le vostre spaventavoli voragini, onde adirato il Trifauce latrante, faccia alla mesta luna tremar le corne . . sù, sù che si bada? à chi dich' io? Olà traparà, traparà, alle morti, a gli horrori, che io vuò far prigione con tutti i Mori, le Donne, i Cavalier, l' arme e gli Amori.

Flor. Dimmi qual affamo ti tormenta?

Cola. Quivi (nella cucina) un giorno, mentre m' accorgo à gloriosa impresa, volendo sù l' arringo d' una mensa questionare con un pollo, ecco che mentre io m' allontanavo per correre più veloce all' assalto, presuntuosa una gatta, per me alla pugna se ne vola; ma lasso, mentre timido al periglio n' accorro, ella impertinente più veloce s' appressa; io la sgrido, essa non teme; la provoco, ella non si scosta; la minaccio, non cura; piglia il pollo, el io schiamazzo, ella se ne fugge, et io la seguo; forte io corro, essa se ne vola; alla fine scappa, io mi adiro, essa mi burla; io digiuno, essa se lo mangia; io dolente, essa festeggia; io adirato, essa mi sprezza; muto io piango, il essa se ne ride; tal che mesto, et adirato, vilipeso, e burlato, seguo chi mi fugge, e bramo, chi mi sprezza; e non v' infuriate spiriti generosi? Cosi dunque dovrò esser fatto ludibrio del Mondo, scherno d' un gutto? Sù, sù, alla morte, alle stragi, a che si bada? Mette mano alla spada! Vuò dire a proposito Padrona, lasciamo andar da banda la minchionerie e i lamenti. (Beide ab).

zum Tempelbau. Er entschuldigt sich mit den erschöpften Staatskassen, die seine Ueppigkeit erschöpft, mittelst der Saugröhre, die sich eben anmelden lässt: Lesbia. Der König befiehlt der Gemahlin sich vor der Concubine zurückzuziehen. Die Königin befiehlt seine Seele der Gnade Gottes. Lesbia erinnert den König an seine frühere Liebe und die Kinder, die sie ihm geboren. Der König hält ihr die Zusammenkunft mit dem Prinzen vor. Sie beruft sich trotzdem auf ihre Unschuld.[1]) Alfonso steigert den Zorn des Vaters aufs höchste, indem er mit der Verwahrung sich entschuldigt: „Wenn eine Gottheit anbeten, Vergehen zu nennen.“ [2]) Er meint Florinda; der König kann unter der Gottheit nur Lesbia verstehen, und entfernt sich mit den schrecklichsten Drohungen. Der Prinz, allein geblieben, kündigt seinem Vater, dem „Tyrannen“, der ihn ungehört verdamme, den Gehorsam auf. „Alfonso ist entschlossen.“ [3]) Scene der Königin mit dem Prinzen, der ihr rundweg erklärt: Er sey Willens, dem Könige mit den Waffen in der Hand zuvor zu kommen. Die Königin bekämpft dieses sündige Vorhaben mit den Geboten des Evangeliums, ohne der Ehrfurcht, die er seinem Vater und Könige schuldig ist, mit einer Sylbe zu gedenken. Der Prinz trennt sich von der Mutter mit der Versicherung: Ihr zuliebe wolle er, wenn nicht den gefassten Entschluss aufgeben, so doch die Ausführung aufschieben.[4]) Ihn löst Enrico ab, der ein Wunder der Königin meldet: die Planzeichnung zum Bau des Gotteshauses habe man in leuchtenden Strichen auf dem Fundamente vorgefunden. Leider nur kein leuchtendes Geld dabei. „Gott hat den Grundriss gezeichnet; Er wird das Werk auch ausführen“, faltet die Königin die Hände.

Den Plan zu seinem Teufelswerk steht aber D. Giovanni schon im Begriffe auszuführen. Den Verschwörungsplan: die Königin des Ehebruchs mit Enrico anzuklagen, übernimmt Cola ins Werk zu richten. Die Beweise wird Trappolino, der Diener der Königin, liefern, der, als Eremit verkleidet, bei der frommen Fürstin zu jeder Stunde Einlass finden und die Gelegenheit zum

---

1) Si, ma sono innocente. — 2) Sè fallo si può dire adorare una Deità. — 3) Alfonso è risoluto. — 4) Se non revoco le mie risolutioni, almeno le sospendo.

Spioniren nicht ungenützt vorübergehen lassen wird. Ein falscher Bart, ein Brevier, eine härene Kutte, unablässiges Gebetmurmeln und der feste Glaube an das Wort im Evangelium: Suchet und ihr werdet finden, lassen an dem Erfolg nicht zweifeln. Die Vermummung erweist sich im Verlauf als völlig überflüssig, und wird nur ins Spiel gebracht, um der Grundlehre der italienischen Dramaturgie und Poetik nachzukommen: Kein Theaterstück ohne Maskerade.

Der erste Act schliesst mit Lesbia's Beitritt zum Complott.

Lesbia beschuldigt den Prinzen beim König versuchter Gewaltliebe, und bewirkt dadurch eine zärtliche Aussöhnung mit Sr. Majestät. Hierauf bittet die Königin wiederholt um eine Unterstützung bei dem Tempelbau. Der König reicht ihr mit verbindlich-spöttischem Lächeln ein Rosenbouquet, das er von Lesbia erhalten, mit den Worten: „Es hat den Werth eines Schatzes in meinen Augen, denn Lesbia gab es mir"[1]): Die Schlange unter den Rosen. Die Königin zieht sich zurück mit dem Schlangenstich ins Herz. Den tödtlichsten sucht D. Giovanni dem Könige selbst zu versetzen unter ringelnden Windungen kriechender Höflingspflicht, indem er Cola das vom verlarvten Eremiten belauschte Liebesgespräch der Königin mit Enrico dem Könige, als Beweis seiner verläumderischen Angaben, berichten lässt. Des Königs Zornwuth richtet sich zunächst gegen die beiden Anschürer seiner Qual, den Herzog und dessen Vertrauten Cola, die er als unheilkündende Raben hinausjagt.[2]) Alleingeblieben tobt aber der alte schamlose Ehebrecher seinen Grimm gegen die Königin aus, deren Gemächer eine Schule der Schmach geworden.[3]) Und die Heuchlerin wage noch, mit dem Schein gottseliger Frömmigkeit, ihre Gottlosigkeit, Verdammniss und Schandbarkeit zu vergolden? ... Der Tod des Ehebrecherpaars, der Königin und ihres Buhlen, verleihen Leben meiner Ehre."[4])

1) Le (le rose) stimo un tesoro, perchè mi vengono da Lesbia. — 2) Via, via lungi da me corvi nunzij della mia morta riputazione ... — 3) Sono dunque divenuti gli appartamenti di Elisabetta una scola d' ignominie? — 4) A che inorpellare con l' apparenza d' una devota pietà l' impietà, la damnatione, l' infamia? ... Habbia con la morte di quelli vita il mia honore.

Auf seine durch Königin Elisabeth befleckte Ehre pocht doch wenigstens Schiller's König Philipp nicht.

König Dionisio erblickt Enrico mit den Rosen in der Hand, die er von Lesbia vorhin erhalten, und der Königin gegeben, um sie aufs empfindlichste zu kränken. Er fragt den jungen Secretär mit verheimlichtem Grimm: „Ihr dienet wohl von Herzen der Königin?" Enrico erwidert mit Fridolin's treuherziger Einfalt: „Aus voller Seele."[1]) König lässt die Königin rufen, bewilligt ihr zum Scheine die für den Tempelbau gewünschte Geldsumme und fragt nach den Rosen — was sie damit gethan? Sie erwidert: „Was mir mein Herz zu thun eingab." König losbrechend, will sie niederstechen. Enrico, der die Königin bedroht sieht, zückt den Dolch auf die hinzugetretene Lesbia: „Todt streck' ich sie hin, wenn Ihr die Königin verletzet." — König. „Halt ein, oder ich stosse dich nieder." Enrico. „Naht Ihr, ist sie des Todes."[2])

Hier stürzt Alfonso herbei, die Degenspitze gegen den König gerichtet. Der König scheut zurück und entfernt sich. Die Scene schliesst mit Cicognini's beliebter Aparte-Manier in kurzen opernhaften Terzett-Phrasen: König. „Entrüstet entfern' ich mich." — Königin. „Verwirrt ziehe ich mich zurück." — Enrico. „Beruhigt lass' ich dich." — Lesbia. „Erschreckt entflieh' ich." — Alfonso. „Neugierig folg' ich nach."[3])

König Dionisio stellt sich versöhnt gegen Enrico, verzeiht ihm, und trägt ihm auf, zum Beweise seiner gewogenen Huld, sich sofort nach dem Eisenhammer zu begeben, welcher in der Nähe des Gartens Belvedere, und daselbst den Hüttenmeister zu fragen: „ob meine Befehle ausgeführt worden", und mit der Antwort zurückzukehren.[4])

---

1) Re. Voi dunque servite di cuore la Regina? Enr. Con l' anima stessa. — 2) Enrico. Morta è Lesbia, se la Regina ferisci. Re. Ferma il bracio, io t' uccido. Enrico. Se t' accosti, io la sveno. — 3) Rè. Sdegnato mi parto. Reg. Confusa mi ritiro. Enrico. Quietato ti lascio. Lesb. Paurosa me ne fuggo. Alfonso. Curioso vi seguo. — 4) Rè. Partite, e perche maggiormente vi assicuriate quanto vi amì, appoggio alla vostra disgratia il transferirvi quanto prima alla Fornace che è contigua al Giardino di Belvedere, e domandate à quel capo Mastro se miei ordini sono stati eseguiti:

Als D. Giovanni vom König Enrico's Gang nach dem Eisenhammer erfährt, freut er sich im Stillen des ersten trefflichen Erfolges seiner Intrigue und berathet mit dem Könige die Mittel, sich an dem Prinzen und an der Königin zu rächen. König trägt dem Giov. die Verhaftung des Prinzen auf. Lesbia sinnt auf Rettung des Prinzen, und lässt diesen zu sich auf ihr Zimmer bitten. Inzwischen haben die Rosen auch ihre fromme Ueberraschungsintrigue glücklich gezettelt, und sich durch ein Wunder in pures lauteres Gold verwandelt, womit Trivello, der treue Diener der Königin, die beim Bau der Kirche beschäftigten Arbeiter bezahlte, wie Trivello dem Cola berichtet. Dieser meldet die Verwandlung sogleich der Florinda als neuen Beweis zur Anklage der Königin auf Zauberei. Die erfreuliche Botschaft macht aber Cola sogleich durch die Meldung zunichte: er habe Florinda's Bruder, Herzog D. Giovanni, äussern hören, dass er an Enrico seine Rache befriedigt. Florinda beschliesst, sich dafür an ihrem Bruder zu rächen. Florinda mit ihrer episodischen Liebesintrigue ist die schwächste Partie des Stückes, das sonst Cicognini's Geschick, nebenherlaufende Fäden in den Hauptknoten zu verknüpfen, von neuem bekundet.

Die erste Scene des dritten Actes überrascht uns mit einer Situation, die an diejenige in Schiller's Don Carlos erinnert, wo der Prinz hastig das ihm vom Pagen zugestellte Briefchen liest.[1]) Aehnlich sehen wir hier den Prinzen Alfonso ein Billet lesen, das ihm ein Page gebracht, und ihn in die innern Gemächer des Palastes beruft. Der Inhalt lautet: „Prinz! verfügt euch sofort in die Gemächer, die auf den Palasthof gehen, wo eurer eine günstige Gelegenheit harrt, die, versäumt, zur Quelle ewiger Reue-

---

„Der Herr der spricht zu Fridolin:
Müsst gleich zum Eisenhammer hin,
Und frage mir die Knechte dorten,
Ob sie gethan nach meinen Worten."

1) Act II. Sc. 4:
„Dieser Schlüssel öffnet
Die hintern Zimmer in dem Pavillon
Der Königin u. s. w.
Erhörung wartet auf den Furchtsamen,
Und schöner Lohn auf den bescheidnen Dulder."

qual für euch werden könnte."[1]) Von diesem Briefmotiv und der damit verbundenen Situation finden wir bei St. Réal keine Andeutung; wohl aber das Vorbild zu Schiller's Scene zwischen Don Carlos und der Prinzessin Eboli, der geistreichsten und glänzendsten von allen im Hofton und -Styl geschriebenen Scenen galanter Intrigue, und worin dennoch zugleich Galanterie und Intrigue, Koketterie und Ränkesucht verzehrt werden im Widerstreite missverständnissvoll verholener, beiderseits als flagrante Enttäuschung hervorbrechender Liebesflammen. Von dieser kunstreichen Psychologie höfischer Palastintriguenliebe, dieser feinen Dialektik zweier vom Wurm der Cabinetsheimlichkeiten, wie Rosen von der Blumenspinne, umwebten und durchsichtig genagten Herzen, davon wird man bei St. Réal nur die Grundstriche, einige wenige hingeworfene Linien, bei Cicognini nicht Einen Zug gewahren. Cicognini's Eboli oder Lesbia kann ihre Gefühle nicht verbergen; Alfonso nicht erwidern, ja sie nur mit Hass erwidern.[2]) Lesbia benachrichtigt ihn, dass der König ihn noch diese Nacht wolle verhaften lassen. Alfonso wird seine Vorkehrungen danach treffen. Trappolino meldet erschrocken den König: Alfonso eilt in ein Nebencabinet. König, der von Alfonso's Gegenwart nichts ahnt, bezeigt sich liebevoll gegen Lesbia. Sie verlässt ihn auf einen Augenblick. Der König schlummert ein. Alfonso tritt aus dem Nebenzimmer mit Rachegedanken. „Diese Rechte", sagt er, „die den Todesstreich zurückhält, wird dir vom Haupte die Krone reissen, die du schändest ... Und schläfst du noch? Auf, Alfonso! Zu den Waffen! Empörung sey deine Fahne."[3]) Im Davoneilen wirft er einen Stuhl um; der König erwacht. Die herbeigeeilte Lesbia giebt dem Diener die Ungeschicklichkeit Schuld. An dieser Stelle tritt eine Scenenwandlung ein! —

Freies Feld. Enrico, auf dem Wege nach den Hohöfen,

---

1) Principe — Vi transferite ben tosto alle Stanze, che verso al cortile correspondono, ove troverete occasione tale d' approfitarvi che trascurata può condannarvi à perpetuo tormento. — 2) Anzi hò grandissima ragione d' odiarvi. — 3) Questa destra che rattiene il colpo — ti svellerà dalle tempie quella corona, che su la testa di un traditore troppo infama i suoi pregj ... Sù Alfonso, all' armi, alle sollevationi.

hört die Glocke zur Messe läuten[1]), und tritt, wie Fridolin ins Gotteshaus; und wie der Jäger Robert in Schiller's Ballade kann D. Giovanni die Ungeduld nicht bezähmen, und will, trotz den Ermahnungen des Cola, nach dem Hammer (fornace), um nachzusehen, ob Enrico schon zu Asche verbrannt sey. Ein Weilchen darauf kann Cola schon dem Trivello mittheilen, dass sein Herr, D. Giovanni, in den Hohofen geworfen worden.

Währenddessen hat Florinda den König gegen seine Gemahlin zu dem Entschlusse aufgestachelt, die Königin und ihren Buhlen, den sie durch Zauberkünste verführt, hinrichten zu lassen. Jetzt meldet Trapolino: Prinz Alfonso stehe an der Spitze einer Volkserhebung. König befiehlt der Florinda, die Königin verhaften zu lassen, während er dem Prinzen entgegenziehe. König entfernt sich. Königin erscheint. Florinda begegnet ihr mit Schmähungen. Die Königin erträgt es in duldender Ergebung.

Lesbia, von Gewissensqualen gefoltert, klagt sich als die Ursache alles gestifteten Unheils an; zunächst in Gegenwart des Trivello; dann nach der Scene, wo die Königin, als Friedensstifterin, zwischen den König und den Prinzen erfolglos getreten. Lesbia wirft sich der Königin, wie die Eboli, zu Füssen mit dem Bekenntniss ihrer Schuld. Jetzt wird Alfonso zuerst des Missverständnisses inne: dass es sich nicht, wie er glaubte, um seine Liebe zu Florinda, sondern um ein vermeintes Liebesverhältniss mit Lesbia handelt, dessen ihn der König beschuldigt, was des Königs Verhalten einigermaassen erkläre. Der König vernimmt die Selbstanklage der Lesbia mit starrendem Erstaunen. Nun kommt Enrico mit Fridolin's Meldung: „der ist besorgt und aufgehoben."[2]) Der König, wie der Graf von Savern,

1) Parmi suonare la Messa. Non si perda quest' occasione di fruttificare per l' anima etc.

„Da tönt ihm von dem Glockenstrang,
Hellschlagend des Geläutes Klang,
Das alle Sünder hochbegnadet
Zum Sacramente festlich ladet.
„„Dem lieben Gotte weich nicht aus
Find'st du ihn auf dem Weg.""

2) Sire, esecutore de gli ordini di V. M. riporto. (III. 16).

versteinert: „Unglücklicher! wo kommst du her?“[1]) Das Nähere berichtet Cola; und veranlasst wieder ein Ausrufs-Trio: Alf. „O, staunenswürdig!“ Lesbia. „O, Schreckwunder!“ König. „O, verzweifelnder Dionisio!“[2]) Verzweifelnd nämlich, weil der Buhle der Königin unversehrt davonkam. Da rückt denn Cola mit dem Schlussgeständniss hervor: dass er von D. Giovanni auch zu dieser Verleumdung der Königin angestiftet worden, mit Berufung auf Trapolino, der Alles bestätigt.

Auf ein Flehgebet der Königin an den Heiland: ihr ein Zeichen der Lauterkeit ihrer Glaubenstreue zu geben, öffnet sich der Hintergrund, wo D. Giovanni in der Hölle sichtbar wird in Wirbelflammen verzweiflungsvoller Selbstverdammniss. Verflucht die Welt im Allgemeinen und im Besonderen: das Brod, das ihn ernährt, das Wasser, das seinen Durst gestillt, den Vater, der ihn gezeugt, und den Mutterleib, der ihn getragen. Zuletzt Gott selbst, der, taub gegen seine Qualen, ihm Hülfe versagt. ... „Hört mich, ihr Sterblichen; lernet von einem Gottlosen; Lasset euch weisen von einem Verdammten. Horchet, horcht ihr Lebenden!“[3]) Florinda tritt hinzu. Der König umarmt die Königin in Ehrfurcht ob ihrer Gottseligkeit und Tugend, demüthig um Vergebung bittend. Alfonso empfiehlt sich knieend der Gnade seines königlichen Vaters, der ihm verzeiht. König lässt nun auch den Enrico kommen, den er seiner aufrichtigen Reue und Freundschaft versichert. Lesbia entsagt allem Irdischen, ihr künftiges Leben einzig ihrer Busse weihend. Die Königin schliesst das Stück mit der Mahnung: „Lasst uns nun gehen. Möge die Welt lernen, dass jedes Verbrechen seine Strafe nach sich zieht; wie jedes gerechte Thun, obgleich verlästert und verleumdet, unter dem Schutze des Himmels steht.“[4])

Eines der seltsamsten Theaterstücke Cicognini's, das, wie im Traumschlaf, auf der scharfen Kante zwischen vollständiger

---

1) Qui è tornato costui! Come può stare? — 2) Alf. Oh maraviglia! Lesbia. Oh Stupore! Rè. Oh disperato Dionisio! .. — 3) Maledetto l' istesso Dio, che saldo a miei danni, con si cruda barbarie, mi niega soccorso ... Sentitemi o mortali, imparate da un empio, v' istruisca un dannato, ascoltatemi o viventi. — 4) Andiamo, et il mondo apprenda, che ogni delitto apporta seco il castigo, come ogni retta operatione, benchè calonniata, ha dal cielo la difesa.

dramatischer Geistesabwesenheit und den psychologischen Naturinstincten einer sinnlich-mystischen Affinitätsromantik des Herzens dahinwandelt, ist

Die Frau von vier Männern.[1])

Das Stück spielt in London, am fabelhaften Hofe eines jungen Königs Enrico, der eben seine Regierung antritt, und von seiner Stiefmutter, Königin Isabella, verhindert wird sich mit Prinzessin Ernelinda zu vermählen. Königin-Stiefmutter sträubt sich gegen die Heirath mit Händen und Füssen; eröffnet damit die Scene, und verharrt im Sträuben bis zuletzt, ohne den Grund ihres Einspruchs angeben zu können. Der junge König besteht auf dem Grund gleich in der ersten, heftigen Scene. Königin-Stiefmutter, im Begriff, das Geheimmniss zu lüften, fällt in Ohnmacht [2]), und bleibt, bezüglich der Angabe des Grundes ihrer Weigerung, in der Ohnmacht, bis tief in den letzten Act hinein, mit der Handlung zusammen, liegen. Die stehende Wiederholung jener ersten Scene, welcher zufolge der junge König immer wieder fragt: Warum nicht? und die Königin-Stiefmutter jedesmal mit der Alternative: Ohnmacht oder Aufschub der Heirath, antwortet, — spricht für völlige Geistesabwesenheit, was dramatischen Fortgang und Bewegung anlangt; wie andererseits die Motivirung des Titels und die Stellung der Prinzessin Ernelinda zwischen den vier Gatten, dank dem künstlichen Räderwerk einer launenhaft-naturinstinctlichen Sympathien- und Affectpsychologie, eine gewisse Virtuosität in Behandlung der Situationen und der Liebescapricen bekundet, deren Verwickelungen und Eigenthümlichkeiten doch wieder nur aus Kinderverwechselungen entspringen.

Von dramatischer Geistesabwesenheit und somnambuler Psychologie zeugt sogleich auch von Seiten des jungen Königs, der seinen Regierungsantritt durch Gnadenbeweise auszeichnen will, die anscheinende Gewährung der Bitte seines Kammerdieners, Filandro, sich mit Prinzessin Ernelinda vermählen zu dürfen! Der junge König lächelt huldvoll der Gnadenbitte seines Kammerdieners, giebt ihm für die Prinzessin eine goldene Kette

1) La Moglie di quattro Mariti, Opera tragica. Milano 1659. — 2) Oh Dio la dirò! Sappiate, che — und sinkt um.

und einen Diamantring, und sagt sich dabei im Stillen: Filandro's Wunsch ist nichts Kleines, denn er verlangt mein Herz, wenn er Ernelinda begehrt.[1])

Einen andern seiner jungen Hofleute, den jungen, schönen Ferramondo, ernennt der König zum Secretär der Prinzessin Ernelinda. Auch die Bittschrift eines Burschen, Gabinetto, der eine Anstellung als Posthalter, Hof-Federviehhändler nebst dem Titel eines Gesandtschaftsresidenten wünscht, berücksichtigt der gnadenlustige junge König Enrico, und ernennt den Gabinetto noch ausserdem zum Cavalier der Hoffeste, „Cavaliero del Piacere.“ Und solcher Gnadenbewilligungen mehr, an andere ähnliche Personen, während die Königin-Mutter drinnen noch immer in Ohnmacht liegt. Erst als der König sein Gnadenfüllhorn geleert, stattet er seiner ohnmächtigen Stiefmutter einen Besuch ab.

Den neuen Secretär, Ferramondo, den der Staatsrath Odoardo der Prinzessin im Namen des Königs vorstellt, nimmt Ernelinda mit Freuden an und mit der stillen Bemerkung: „O Gott, wie dieser Anblick mich entzückt; dieses Sprechen mein Herz erobernd trifft.“[2]) Nachdem die Prinzessin ihrem Geheimschreiber sein Zimmer hat anweisen lassen, begrüsst sie Filandro, des Königs Favorit und Kammerdiener, als ihr Bräutigam, Kette und Ring überreichend. „Weh“, ruft die Prinzessin, für sich, „diese Nachricht durchbohrt meine Seele;“[3]) nimmt Ring und Kette in Empfang und bittet sich, in Betreff des Bräutigam-Kammerdieners, Bedenkzeit aus. Allein mit Ferramondo geblieben, bietet ihm die Prinzessin den Einstandsgruss mit verheissungsvoller Huld. Ferram. „Die beste Eigenschaft in mir, ist euer Diener seyn. — Ernel. Wie? Seyd ihr der meine? — Ferram. Ja, Herrin. — Ernel. Und ich die eure. — Ferram. O ich Glückseliger! — Ern. Eure Herrin. Dienet und schweigt.“[4]) Und nochmals am Schluss der Scene: „Dienet und schweigt!“

---

1) Gran dimanda mi fece Filandro, perchè mi dimandò il cuore, chiedendomi Ernelinda. — 2) Oh Dio, quel volto mi rapisce, quel parlar mi saetta! — 3) Ohime, questa nuova mi trafigge l' anima. — 4) Ferram. La miglior qualità che sia in me, è d' esser suo servo. Ernel. Che! siete mio? Ferram. Si Signore. Ernel. Et io sono vostra. Ferram. Oh me beato! Ern. Vostra Padrona. Servite e tacete.

Filandro hat die Bitte der Prinzessin um Bedenkzeit dem Könige bestellt. Dieser giebt ihm ein offenes Blatt für Ernelinda, das ihre Bedenkzeit abkürzen werde. Filandro, allein, liest das offene Blatt. Es enthält eine Eröffnung des Königs an Prinzessin Ernelinda: dass er sie zu seiner Königin und Gemahlin erhebe. Filandro nennt sich mit schreckerstarrter Zunge: „den verwirrtesten, aufgeregtesten, verblüfftesten und verlorensten aller Derer, welche jemals betroffen, verdutzt, bedonnert und ausser sich gewesen." [1]) Filandro zeigt der Königin-Mutter das offene Blatt. Sie macht Anstalten, in die eben überstandene Ohnmacht zurückzufallen, bittet sich aber erst das Blatt von Filandro aus, um es selbst zu bestellen.

Die Scene spielt wieder im Vorzimmer der Prinzessin. Ernelinda lässt Ferramondo ein Liebesbriefchen lesen, das sie, angeblich für eine Freundin, an den Freund geschrieben, und fordert Ferramondo auf, ein anderes noch zärtlicher gefasstes, aufzusetzen. Ferramondo schreibt das Liebesbriefchen, während die Prinzessin mit dem Gabinetto spricht. Ferramondo's Süssbriefchen klingt noch schüchtern-glühender, und ist der Prinzessin aus der Seele geschrieben. Ferramondo's Lage und Herzensstimmung der Prinzessin gegenüber erinnert an die von Franz in Goethe's Goetz, der Adelheid gegenüber. Ein Selbstgespräch drückt auch dieses verwandte Verhältniss aus: Ferram. „Ich mache mir selbst den Vorwurf, dass ich zu furchtsam bin. Wage ich einen Schritt näher zu treten, schrecke ich gleich wieder zurück. Ich diene ihr voll Ehrerbietung, spreche mit ihr voll schüchternen Zagens. Sie befiehlt mir lachenden Mundes ... O Gott, wie fühlt sich unter diesen wogenden Gemüthsbewegungen mein stürmisch bewegtes Herz hin- und hergeworfen!" [2])

In der nächsten Scene (I. 20) mit Ferramondo strauchelt Prinzessin Ernelinda, lässt sich hinfallen, bittet ihn, ihr auf-

---

1) Sono il più confuso, il più agitato, il più smarrito, il più perduto, di quanti già mai furono — combattati, agitati, smarriti e perduti. — 2) Mi sento rimproverare come timido; s' io mi inoltro, mi sento rispingere, come ardito ... La servo rispettoso, con timore le parlo, ella ridente mi commanda ... O Dio come tra questi stravaganti affetti vive tumultuante l' agitato mio cuore.

zuhelfen. Er wagt nicht, sie zu berühren. Sie reicht ihm ihren Handschuh, den er anziehen soll, um sie beim Aufrichten zu unterstützen. Ueberhöfisches Buhlgetiftel, das auf ein unnatürlich geschraubtes und geziertes Etiquettenwesen deutet, wohinter doch nur die verbuhlteste Begehrlichkeit lauert. In der Hofatmosphäre bewiesen sich Handschuhe von jeher als treffliche Liebesleiter: So bei Schiller's Eboli; bei Kleist's Prinzen von Homburg; von der pikantesten Zartheit und Delicatesse in einer Comedia des Tirso de Molina[1]), wo eine in ihren Gesellschaftscavalier verliebte, junge, reizende Fürstin-Wittwe ihn ersucht, ihr beim Anziehen der angeblich zu engen Handschuhe behülflich zu seyn, zu seiner peinvoll-süssesten Verwirrung, da sie, während dem Anziehen der Handschuhe, den leidenschaftlich, aber eben so verschwiegen Liebenden mit einem Nebenbuhler neckt. So fühlt auch Cicognini's Ferramondo durch jede Handschuhspitze die Funken seines Liebesglückes schlagen, und schliesst den Act mit der Selbstaufmunterung: „Nur gewagt! Gab sie mir jetzt den Handschuh — das nächstemal reicht sie mir vielleicht die Hand!“[2]) Ziegenleder ist ein gar besonderer Liebesmittler, wie Skopas' Liebesgöttin beweist, die im Tempel zu Elis auf dem Bocke sass. Das scheinbare Straucheln und Hinfallen, auch dies Motiv ist einer Scene in einem andern Stücke des Tirso de Molina entlehnt.[3])

Der zweite Act fängt wieder mit der ersten Scene des ersten Actes an. König entschlossen, Ernelinda zu heirathen; Königin-Mutter droht mit Ohnmacht und Tod.[4]) Bleibt aber das Warum? abermals schuldig. Origineller, in Bezug auf Liebeserklärungen à quarante manières ist die Scene zwischen Ernelinda und Ferramondo. Origineller — dank dem Tirso de Molina, dem sie ebenfalls entlehnt ist.[5]) Ferramondo findet die

1) El Castigo del Penséque. Acto III. esc. 5. — 2) Sì, sì, adire! d' hora m' ha dato i guanti, quest' altra volta mi porgerà fosse la mano. — 3) El Vergonzoso en Palacio: Act. II. esc. 15., wo Prinzessin Donna Magdalena stolpert, damit ihr Schreiblehrer, den sie heimlich liebt, ihr die Hand reiche. Cicognini hat beide Motive aus zwei verschiedenen Scenen zweier verschiedener Stücke des Tirso, auf gut Shakspearesch, ineinander geschränkt. Bedeutet doch „schränken“ in der Gaunersprache: stehlen. — 4) La mia morte certa. — 5) El Vergonzoso en Palacio, Act. III esc. 8. Bei Tirso knüpft sich kein Echodialog zwischen den zwei Liebenden, der

Ernelinda schlummern. Es ist aber nur ein scheinbarer Traumschlaf, worin die Prinzessin mit bewusster Clairvoyance die Gefühlsäusserungen des verzückten Ferramondo als Schlummerecho beantwortet. Ferram. „O Gott, wer erlöst aus diesen Qualen mich? Ernel. Ich. Ferram. Mir däucht, ich strebe nach einer Höhe, die meinem Stande nicht gleich. Ernel. Gleich. Ferram. Sage mir, was ich beginne? fürchten, wünschen, fliehen, hoffen? Ernel. Hoffen. Ferram. Ich liebe dich, bete dich an, mein Abgott ... Doch sehe ich nicht, wer Ordnung in die Finsterniss meiner Verwirrung bringen soll, wenn mein Leben ein Raub des Todes bliebe. Ernel. Liebe."[1]) ... Das Schlumerecho wird immer mehrsilbiger und hallt in die endreimlose Aufforderung aus: „Bekräftige was du sagst, mit einer handgreiflichen Umarmung."[2]) Ferram. bleibt aber der Hase mit wachenden Augen; bleibt Hans der Träumer, während die Prinzessin im Traume nicht daran denkt, zu träumen, vielmehr laut und deutlich spricht: cor meum vigilat. Nun schlägt sie die Augen auf, und sieht ihren Hans den Träumer gross und verwundert an mit der Mahnung: Servite e tacete: Bediene und schweige. Hans spricht aber nur, und dient blos als Schmachtlappen a. D.

Filandro bietet den Dienern der Prinzessin, dem Gabinetto und Ghiribizzo, Scudi's an, beide Hände voll, um hinter

---

Prinzessin Donna Magdalena und ihrem Schreiblehrer, Don Dionis, an. Donna Magdalena hält einen Traumschlaf-Monolog als Dialog, indem sie ihre an den Geliebten gerichteten Traumfragen sich zugleich für ihn beantwortet. Dieses Selbstzwiegespräch als fingirtes Traumreden ist eine ganze Columne von 70 Versen lang. Schon daraus musste der Schreiblehrer merken, dass der Schlaf fingirt ist, wenn er nicht so blind wäre wie die Liebe selbst. Der kurze Echodialog des Cicognini ist wahrscheinlicher; trotzdem aber die Situation beim Spanier feiner, züchtiger, anmuthiger, und desshalb auch poetischer.

1) Ferram. Oh Dio, chi darà mai fine al dolor mio? Ernel. Io. Ferram. Penso di salire ad una altezza troppo al mio stato disuguale. Ernel. Uguale. Ferram. Dimmi, che deggio fare al fine? sperare, o temere, fuggire, o bramare? Ernel. Amare. Ferram. V' amo e v' adoro, Idolo mio, ma — non veggio hora, chi possa dar ordine alle tenebre della mia confusione mentre trà quelle la mia vita muore. Ernel. Amore. —
2) Confermate quello che dite, con abbracciarmi.

das Geheimniss zwischen Ernelinda und dem Secretär zu kommen. Sie lassen ihn abfallen mit seinen Scudi's humoristisch wie unter ähnlichen Umständen zwei von Shakspeare's Narren dem Versucher heimleuchten würden. Wir finden die schon ausgesprochene Ansicht auch hier wieder bestätigt: der italienische Servo des 16. und 17. Jahrh., namentlich bei Cicognini, zeigt weit mehr Familienverwandtschaft mit den Clowns der englischen als mit den Gracioso's der spanischen Bühne.

Aecht komisch ist die nächste Scene zwischen Filandro und der Cassiopea, Amme der Prinzessin und Ghiribizzo's Mutter, die Filandro als Spionin angestellt, und nun nach Neuigkeiten ausfragt. Cassiopea macht ihm den Mund wässerig mit Variationen über das Thema: Sie wisse, wo Bartel Most holt. „Filandro. Wie? habt ihr Etwas ergattert? Cass. Hui, bin ich gerieben! Filandr. Nun? was wisst ihr? Cassiop. Wo dem Teufel der Schweif sitzt. Fil. So erzählt doch! Cassiop. Oho, der muss früh aufstehen, der mich für eine Gans hält. Filandro. Ich stehe auf Kohlen. Cassiop. Wer mit mir zu thun hat, isst keinen Kohl mit Blinden. Filandro. Was aber —? Cassiop. Er steckte zwischen Mutter und Schraube. Filandro. Wie? ... Cassiop. Zwischen Schurk und Lurk. Filandro. Doch — Cassiop. Zwischen Borke und Rinde. Filandro. Und — Cassiop. Und als sein Teufel aus der Eierschale kroch, sass der meinige längst auf der Schulbank. Filandro. So wisst ihr? Cassiop. Ah, die jungen Kätzchen sind lange nicht mehr blind. Filandro. Ihr wisst also. — Cassiop. Ich habe mehr als einmal ohne sonderlichen Respect in den Schnee gep—. Filandro. Kein Ende abzusehen! Cassiop. Auch ich weiss, wo die Zäume hängen. Filandro. Liebste, beste Cassiopea! Ich beschwör' euch, sagt mir — Cassiop. Vor allem andern: Ich bin nicht auf den Kopf gefallen. Filandro. Schwerenoth, so macht doch ein Ende!“ Nun fällt ihr ein: das Armband, das er ihr geschenkt, hakt nicht ein ins Schloss und der Goldschmied verlangt einen Thaler für die Reparatur. Filandro giebt ihr den Thaler. Sie zieht hoch die Brauen bei der Mittheilung im strengsten Vertrauen: Es sey aller Anschein vorhanden, dass die Prinzessin den Secretär begünstigt. Filandro schmachtet nach stärkern Beweisen. Cassiop. Gesetzt den Fall, der Goldschmied

fordere mehr als einen Scudo? Er verabschiedet sie mit dem Verspreehen, das Fehlende nachzulegen, wenn sie ihm greifbarere Anzeichen von einem Liebesverhältniss zwischen dem Secretär und der Prinzessin bringe.[1])

Zur Abwechslung will der König einmal mitten im Act den Grund von seiner Stiefmutter, Königin Isabella wissen, warum er Ernelinda nicht heirathen soll. Die Königin bittet um Aufschub und verweist ihn auf die Katastrophe. Filandro hinterbringt der Königin die Liebschaft zwischen Prinzessin Ernelinda und ihrem Secretär Ferramondo; eine Neuigkeit, die ihm einen harten Thaler und ein im Gesperre nicht federndes Armband gekostet. Mit dem italienischen Schmerzensschrei Ahi! frägt die Königin nach dem Stande des Secretario. Darüber konnte Filandro für seinen harten Thaler keine Auskunft erhalten.

Die Fabel rückt und fleckt nicht, und nicht blos König Enrico mit der Stiefmutter, auch Prinzessin Ernelinda mit ihrem Secretär Ferramondo kommen in ihrer Liebschaft nicht von der Stelle. In der elften Scene des zweiten Acts tauschen sie gegenseitig ihre Portraits aus in Medaillons unter Glas, als Sinnbild ihrer an den Nagel gehängten Liebe unter Glas und Rahmen.

Statt eines neuen Entwickelungsmomentes der Handlung, schiebt Sc. 16 uns ein andres Situationsbildchen in den Liebesguckkasten, worin man den Ferramondo erblickt, einen Liebesbrief auf ein Blatt schreibend, dessen Schreibpult die Kniee der Prinzessin sind, die ihm den Brief dictirt.[2]) Nachdem derselbe

---

1) Cassiop. Uh io son furba. Fil. Che? havete penetrato ogni cosa? Cass. Uh, in fatti io so dove il Diavolo tien la coda. Fil. Palesatemi il tutto. Cass. Ah si conosce, ch' io son un oca. Fil. Attendo di sentire, quanto havete operato. Cass. Chi trata meco, non hà à mangiar i cavoli con i ciechi. Fil. Hora che facesti? Cass. O è stato trà Baiante e Ferrante. Fil. Si ... Cass. Tra furbo e poco buono. Fil. Mà ... Cass. Trà Marinaro e Galeotto. Fil. Hor dunque ... Cass. Eh quando il suo Diavolo nacque, il mio sedea à panca. Fil. Siete stata ... Cass. I muccini hanno operto gli occhj. Fil. Siete stata valente. Cass. Io hò con poca reverenza pisciato in più di una neve. Fil. Si mai non la finisce. Cass. Anch' io sò che cosa è il mondo ... Fil. Per vita vostra, cara la mia Cassiopea, ditemi quanto occorse ... Cass. La prima cosa, io non sono una balorda. Fil. Oh in malhora finitela una volta etc. ... — 2) Auch dieses Motiv findet sich in Tirso's oben erwähnter

geschrieben, unterzeichnet sie das Blatt auf seinen Knien. Die Adresse lautet an Ferramondo. Jetzt erst nimmt Ernelinda ein Billet des Herzogs Odoardo von Ferramondo entgegen, durch den es der Herzog ihr zustellen liess. Des Herzogs Schreiben befiehlt, im Namen des Königs, die Entfernung des Secretärs. Als ihr dieser mittheilt: der König habe ihr Geschenk, den Brillantring, an seinem Finger bemerkt, geräth die Prinzessin über seine Unvorsichtigkeit, dergleichen zur Schau zu tragen, so in Zorn, dass sie ihn einen stolto (Thoren) schilt, und die Verbalinjurie mit der Realinjurie vielfacher Ohrfeigen bekräftigt, rechts und links, bis er aus der Nase blutet. Dann weint sie vor Verdruss und geht auf ihr Zimmer. Ferramondo erblickt in jedem Blutstropfen einen Beweis feuriger Liebe[1]), und kann seiner Nase nicht genug Liebesbeweise abpressen. Prinzessin Ernelinda kehrt zurück, lässt sich das Schnupftuch mit Blut von ihm geben, und sagt ihm, er möchte sich von ihrem Haushofmeister 2000 Scudi auszahlen lassen. Ferramondo. Wozu Prinzessin? Ernelinda. Um die Leinwand zu Schnupftüchern zu kaufen. Adio! Ferramondo bleibt verwirrter, rathloser, erstarrter und in sich selbst verlorener zurück, als jemals.[2]) Um die Launenhaftigkeit, das Capriciöse der Liebesleidenschaft in ihrer ganzen Bizarrerie mit dem Humor poetischer Psychologie darzustellen, dazu freilich bedurfte es einer Palette, wie die, welche zu dem tragischen Ideal solcher mondhaften Wechselstimmungen phantastischer Liebesraserei, solcher ozeanischen Farbenspiele stürmevoller Seelenwandlungen, die auch die „Meergeborene“ Liebesgöttin widerspiegelt — bedurfte es der Palette, welche zu Shakspeare's Cleopatra die Farben lieferte. Cicognini's kleine Boudoir-Scenen sind Kinder- oder Katzenspiele, und verhalten sich zu jenen, wie Ferramondo's Nasenbluten zu der Schlacht von Actium. Aber den

---

Comedia (El Castigo. III. esc. 14), nur vornehmer und seelenhafter aus den Charakteren und aus der Situation der Condesa Diana entwickelt. Unzweifelhaft hat Cicognini Tirso's Comedia benutzt, aber freilich, als Manierist, die benutzten Motive ins phantastisch-Begehrliche und Verbuhlte auf gut Italienisch zugespitzt.

1) Se questo non è amare, ò Ferramondo, che cosa può essere? — 2) Son più intrigato, che mai, son smarrito, son confaro, son perduto.

Instinct verräth Cicognini doch; den Instinct zu dergleichen Seelentönen der Leidenschaft, wofür die Tragik der Alten, einige Züge bei Euripides etwa ausgenommen, kein Verständniss hatte, ja die sie, in ihrer grossartigen Plastik und Bestimmtheit, als Spielerei verwerfen musste. Geschweige, dass die italienische Tragödie oder gar Komödie des 16. Jahrh. derartige Farbentöne in ihre Gemälde der Liebesleidenschaft hätte mischen können. Bei den Franzosen, selbst bei den Spaniern begegnen wir nur ausnahmsweise diesen seltsamen Leidenschaftsstimmungen, diesem Meerproteus oder Thaumas der innern Seelenstürme. Desto häufiger im englischen Drama, namentlich in dem aus Shakspeare's Schule; dem eigentlichen Drama der „Fancy"-Leidenschaft, dessen Poet Shakspeare war, wie der „Sommernachtstraum" die Zaubersphäre der Genesis solcher Leidenschaft. Um dieses Atoms, dieses Blutströpfchens von Verwandtschaft willen, mögen dem verschollenen, von der Literaturgeschichte vergessenen oder todtgeschwiegenen G. A. Cicognini noch einige Blätter vergönnt werden.

Von Amtswegen wird endlich der dritte Act, dem das Messer der Katastrophe an der Kehle sitzt, über die „Vier Männer" Aufschluss geben müssen. Nicht ohne Winkelzüge und allerlei züngelnde Anspielungen wiederholter Schmachtgelüste, durch das Blatt vor dem Munde, oder durch die Maultrommel höfischer Ziererereien gesurrt und geschnurrt. König Enrico, dem das Feuer des dritten Actes auf den Nägeln brennt, betreibt nun die Hochzeit mit Ernelinda alles Ernstes. Er überrascht die Braut bei schwärmerischen Entzückungsausbrüchen über Ferramondo's unter einem Spiegelglase sie anlächelnden Portrait, das der König sehen will. Sie zeigt ihm den Spiegeldeckel. Er fordert ein wahrheitsgemässes Bekenntniss ihrer Liebe für Ferramondo, dem er, aus Anlass seines Hochzeitfestes, Gnade und Verzeihung gewährt, und in Erwägung des unwiderstehlichen Zaubers, den Ernelinda's Reize ausüben. Könnte Racine's Titus der Gütige sich galant-grossmüthiger gebärden? König Enrico versichert dem Ferramondo, dass er für ihn, er weiss selbst nicht welche geheime Sympathie empfinde.[1])

Alle Anstalten zur Vermählungsfeier sind getroffen; Conde

1) Di haver con voi genio particulare.

Odoardo erinnert eben an die Königin-Stiefmutter, die beinahe wäre vergessen worden, — da vernimmt man Cassiopea's Wehrufe aus dem Innern des Palastes. Heraus stürzend meldet sie, die Königin-Mutter habe sich erdolcht, alsdann mit dem auf den ersten Dolchstoss hervorgeströmten Blute den von Cassiopea überbrachten Brief geschrieben, und nachdem sie ihn unterzeichnet, sich den zweiten, aber augenbliklich tödtenden Dolchstoss versetzt. Die Blutschrift entdeckt dem König: dass sein Vater, der sie in zweiter Ehe geheirathet, am Tage der Hochzeit starb. Dass sie ihn, den Stiefsohn, der damals 16 Jahre alt war, im Einverständniss mit der Kammerzofe, die der junge Prinz Enrico liebte, in deren Bette aufnahm, und dass dann auch Prinz Enrico die Stiefmutter im Glauben, es sey die Geliebte, beschlafen. Die Stiefmutter gebar in Folge dieser Täuschung einen Zwilling, ein Mädchen und einen Knaben. Das Mädchen gab sie dem Herzog in Norfolk zur Erziehung, der es als seine Tochter und Erbin erzog. Dieses Mädchen ist Prinzessin Ernelinda; Enrico also ihr Vater. Bei dieser Stelle bricht der König in Wehklagen aus, vermischt mit Freudengefühlen über die als Ersatz für die Braut gewonnene Tochter. Ferramondo erneut seine Bewerbung um Prinzessin Ernelinda. Der Prinz giebt, zu deren namenloser Freude, seine Zustimmung. Wermuth in die Freude mischt Filandro, dessen wiedererwachte und nun abermals niedergeschlagene Hoffnung auf die Herkunft des Ferramondo einen Makel zu werfen sucht. Ferramondo nennt sich Sohn des Marchese Filiberto, dessen Sohn sey aber er, Filandro. Nun erinnert Cassiopea den König, dass er den mit Blut unterschriebenen Brief noch nicht zu Ende gelesen. Aus dem Rest erfährt der König, dass Ferramondo der Zwillingsbruder von Ernelinda, folglich König Enrico's Sohn. Prinzessin Ernelinda verliert nun in Ferramondo den zweiten Gatten, da der König, ihr Vater, als erster bereits beseitigt ist. Jetzt meldet sich Filandro, als dritter. Kaum ist er vom König und Ernelinda acceptirt, wird ein Abgesandter der Grafschaft Leicester angemeldet, der kein Anderer, als Marchese Filiberto selbst, Filandro's angeblicher, und Ferramondo's vorgeblicher Vater. Beim Anblick des Marchese ruft Filandro voller Freuden: „Mein Vater! Er kommt wie gerufen.“ Der Marchese,

der im Namen der Grafschaft Leicester, deren Statthalter er ist, dem Könige die Huldigung leistet, hilft dem Filandro, der bräutigamsselig ihm in Prinzessin Ernelinda seine Braut vorstellt, aus verschiedenen Träumen. Einmal: ist Ernelinda nicht seine Braut, sondern seine Schwester. Zweitens heisst er nicht Filandro, sondern Ferramondo, und drittens heisst Ferramondo Filandro. Marchese Filiberto hatte den ihm von der Königin-Mutter zugeschickten Knaben Ferramondo als seinen Sohn erzogen, und seinen wirklichen Sohn, Filandro, als Ferramondo. Den Sohn der Königin habe er als Pagen an den Hof des verstorbenen Königs geschickt unter dem Namen Filandro, als seinen Sohn. Nun ist Alles in Ordnung: Ferramondo-Filandro, Sohn des Marchese, vermählt sich mit Ernelinda, infolge dessen der wiedererwählte Ferramondo (Filandro) ihr vierter Gatte wird. Das Stück endet wie ein Kartenkunststück, der in vier Theile zerissene Herzkönig wird als ganzer Herzenskönig aus der Pistole geschossen und erscheint am Vorhang des Brautbettes in unversehrter Gestalt.

G. A. Cicognini's in mehrfacher Beziehung erwähnens- und beachtenswerthe kleine Cabinetstragödie, „Verrath aus Ehre", (Il Tradimento per l'honore), fällt der ital. Tragedia des 17. Jahrh. anheim, wo sie ihre Stelle finden wird.[1])

---

1) Eine Berichtigung erfährt eine frühere Angabe des Herrn K. Koch, in betreff des Festspiels: „Die Verwandlung der Bauern in Nachteulen" (s. oben S. 668, Anm. 4) durch eine spätere Ermittelung aus einer handschriftlichen Literaturgeschichte des Cinelli, worin besagtes Festspiel dem Jacopo Cicognini, Vater des Andr. Giac. beigelegt wird. Derselben Storia litteraria des Cinelli zufolge starb Andrea's Vater, Giacomo Cicognini, 1638 in Florenz. Ferner hätte Andr. Giac. Cicognini, „Dr. der Rechte und ausgezeichneter Komödiendichter", laut Cinelli nur 18 Stücke geschrieben: 10 in seiner Vaterstadt Florenz, und 8 in Venedig, wo er seinen Aufenthalt nahm, als er aus Verdruss über eine empfangene Beleidigung sich ein freiwilliges Exil wählte." Allacci's Dramaturgia führt 47 Stücke von A. G. Cicognini an. Nach Cinelli starb dieser in Venedig im Jahre 1650, wonach Jöcher's Angabe, dass G. A. Cicognini noch 1663 lebte (s. o. S. 667) zu einer Notiz d' outre-tombe wird. Biscioni, der Cinelli's Literaturgeschichte umgearbeitet, weiss dessen Notizen über G. A. Cicognini nichts hinzuzufügen, als dass derselbe literarische Akademien besuchte und in derjenigen der „Instancabili" (der Unermüdlichen) eingeschrieben war. „Wo sich diese Akademie der Instancabili befunden,

Um Giamb. Porta und G. A. Cicognini, wie schon hervorgehoben: die beiden Hauptvertreter, Porta: der sog. classischen oder römischen; Cicognini: der romantischen Komödie, lassen sich

---

hat Biscioni auch nicht ergründet.“ Ausserdem war G. A. Cicognini, dem Biscioni zufolge, auch Mitglied der Akademie der „Infiammati“ (der Feurigen), die im Jahr 1628 in der Compagnia von S. Giorgio auf der Costa in Florenz wieder eröffnet wurde.

Ursprünglich war die Familie Cicognini eine altvenezianische Adelsfamilie, aus welcher auch der Doge Pasquale Cicogna stammte. Herr Koch führt ein Sonett von Giulio Strozzi an, welches Cicognini's Drama „Giasone“ vorgedruckt ist, worin auf den „Cicogna“ „Storch“ angespielt wird: „Um auf den Flügeln des erhabenen Storches zu schiffen“ (d' alta Cicogna su l' ale). Allacci erwähnt die Aufführung des „Giasone“ (Jason) im Theater S. Cassena in Venedig 1649, mit der Musik des Venezianischen Componisten Franc. Cavalli.

In der Ausgabe von G. A. Cicognini's „Giasone“ bei Lupardi 1671 ist dem Titel zugefügt: „tradotto in Prosa“: übersetzt in Prosa. Herr Koch bemerkt hierüber: „Mehrere Werke Cicognini's und darunter die einst berühmtesten, gehen parallel neben einander unter dem gleichen Titel einestheils als Komödie oder Drama in Prosa, anderntheils als musikalisches Drama in Versen. Nach dem Beispiele des Giasone wäre also die Poesie in Versen, zum Zweck musikalischer Aufführung, der ursprüngliche Text, der nachträglich in Prosa zur Komödie verarbeitet worden.“ Das wäre die interessanteste von Herrn Koch's Ermittelungen, wenn die Conjectur nicht jene dem Titel in Lupardi's Ausgabe von 1671 beigefügte Bemerkung: „tradotto in Prosa“ zur einzigen Stütze hätte, die in der brieflichen Mittheilung des Herrn Koch wenigstens isolirt dasteht. Unter „tradotto in Prosa“ könnte auch eine Uebersetzung aus einer spanischen Komödie in Versen zu verstehen seyn, wie Cicognini's „Mariene“ z. B. eine solche ist aus Calderon's „El mayor monstruo los Zelos“: „Eifersucht das grösste Scheusal.“ In der uns vorliegenden Ausgabe des Giasone (Bologna, per li Manolessi 1607) befindet sich weder die Hinzufügung: „tradotto in Prosa“, noch das oben erwähnte Sonett von Strozzi. Auch möchte die Bezeichnung „tradotto“ für eine vom Verfasser selbst vorgenommene Auflösung seines versificirten Drama's in eine Comedia in Prosa vielleicht als eine fraglich richtige erscheinen dürfen. „Ridotto“ wäre vielleicht das passendere Wort. Doch darüber steht uns keine Meinung Herrn Koch gegenüber zu, den sein vieljähriger Aufenthalt in Florenz zum Mitgliede der Sprachreinigungsakademie der Crusca befähigt. Wir lassen es nun bei diesen nachträglichen Randbemerkungen zu G. A. Cicognini bewenden, die wir unserem deutschen „Instancabile“, dem unermüdlichen Aufspürer von Cicognini-Notizen, verdanken.

die Komödien des 17. Jahrh. insgesammt gruppiren. Die meisten derselben schwanken zwischen beiden Richtungen, indem sie ihre Motive nach Art des Porta und des Cicognini zumal behandeln, und Plautinisch-Terenzianische Intriguen mit romanhaften Liebesstimmungen fälschen. In Rücksicht auf Kunstform nehmen sie daher eine untergeordnete Stellung ein. Styllosigkeit ist ihr Gattungsmerkmal, was sich weder von Porta's noch Cicognini's Komödien behaupten lässt. Für Letzteren haben wir sogar einen ihm eigenthümlichen Styl, als das einzige schöpferische Moment der ital. Komödie des 17. Jahrh., in Anspruch nehmen dürfen. Dieses Moment entspringt aus einer Gefühlsphantastik, die sich bei Cicognini bisweilen zu einer, dem ital. Drama fremdartigen, man möchte sagen, metaphysischen Psychologie der Leidenschaft erhebt, die in ihrem sinnlichen Element dem maurisch-spanischen Wesen, in ihrer spiritualistisch schwärmerischen Färbung dem germanischen Charakter verwandter scheint, als der fleischlich-derben Realistik, welche in der Genussgier des römisch-italischen Temperamentes wurzelt. Wir wollen daher auch bei diesen Trabanten der Porta- und Cicognini-Komödie nicht zu lange verweilen, und nur einige wenige derselben aus der ersten und zweiten Hälfte des 17. Jahrh. in Betracht nehmen, von deren Verfassern die Literaturgeschichten ebensowenig zu melden wissen, als von den Komödien selbst. Nicht einmal den Namen

Paulo Veraldo Romano

findet man bei Tiraboschi, Fontanini u. s. w. erwähnt; geschweige dass man über seine keinesweges werthlose Komödie:

Die Verwickelung oder Verwickelungs-Irren [1])

Auskunft, ja auch nur Andeutungen erhielte. Dargestellt wurde die Commedia von der Accademia degl' Intricati im Jahr 1606. Gedr. Vened. 1610. Mehr als der unten angeführte Titel ergiebt, weiss die Geschichte der Literatur und des Theaters des 17. Jahrh. nicht zu melden. Stand es um die dramaturgisch- kriti-

1) L' Intrico et Torti intricati, Comedia del Sign. Paulo Veraldo Romano, detto lo Svegliato (der Aufgeweckte) nell' Accademia dell' Intricati di Venetia, da loro rapresentata l' anno M.DC.VI. Venet. 1610.

sche Literatur schon in Bezug auf das 16. Jahrh. dürftig genug; so stellt die des 17. eine tabula rasa vor; am figürlichen Himmel der dramatischen Sterne das vor, was die englische Astronomie am wirklichen Himmel „coal-bag" „Kohlensack" nennt, worunter sie einen völlig sternlosen, leeren Fleck, eine Lücke, ein Loch im Himmelsraum versteht. Wehe dem, der geboren ward, diese Lücke auszufüllen!

Den Titel erklärt Prologo dahin: „Intrico heisst das Stück (dessen Schauplatz Rom) aus keinem anderen Grunde, als weil darin so viele Verwickelungen durcheinanderlaufen, wie das Labyrinth des Minotaurus keine verwickelteren hatte, die sich aber zuletzt alle in Wohlgefallen auflösen." [1]) Das Wohlgefallen kündet schon das Personenverzeichniss an mit dem Ariadneknäul in der Hand, wovon das eine Ende gleich die erste Scene anfasst, die, uns zu Gehör, den alten Onofrio seinem Nachbar, dem alten Anselmo, erzählen lässt, dass er in Genua, wo er sich früher aufhielt, seine schöne Tochter, Gostanza, verloren. Dieselbe sey heimlich, in Begleitung eines Dieners, entwichen, und habe sich ertränkt, aus Verdruss — so gab ihr zurückgelassener Brief an — weil der Vater die Einwilligung zur ehelichen Verbindung mit ihrem Geliebten versagte. Die Mittheilung erwidert der alte Anselmo mit der seinigen: dass auch ihm in Malta, seinem früheren Wohnorte, ein Sohn, Rutilio, verschwunden, den er nach Neapel geschickt hatte, um sich daselbst mit der Stieftochter seines reichen Bruders zu vermählen. Dieser Sohn Rutilio sey einem vornehmen Neapolitaner, als Reisegesellschafter, nach Portugal gefolgt und seitdem verschollen. Nun nennt uns das Personenverzeichniss Fortunio, als Diener eines Hofcavaliers (Corteggiano), Cinthio, mit dem Beifügen: Fortunio heisse eigentlich Gostanza. Das eine Anfangsende des Ariadneknäuls hilft uns also schon vorweg, und zunächst rücksichtlich der Gostanza, über verschiedene Kreuz- und Quergänge oder torti intricati des Intriguenlabyrinthes hinweg. Fortunio bringt der Flamminia, Tochter des Anselmo, ein Briefchen von seinem Herrn, dem be-

---

1) „Intrico non per altro (è detto), se non perchè vi sono tanti intrichi mescolati, che non hebbe mai tanti il laberinto di Minotauro — al fin tutto sciolto gratiosamente."

sagten Hofcavalier Cinthio, der Flamminia liebt. Bei dieser Gelegenheit fragt Flamminia den Fortunio: welches Mittel er wohl einer jungen Dame, die einen jungen Menschen liebt, der ihre stille Liebe nicht zu verstehen schiene, an die Hand geben würde, das geeignet wäre, den jungen Mann zum Verständniss ihrer Liebe zu bringen? Fortunio meint: die Dame müsste ihre Schüchternheit überwinden und ihre Liebe erklären. Flamminia: gesetzt, ich sey die Dame, und du der Jüngling, der heimlich für sie glüht. In welche Worte würdest du deine Erklärung kleiden, um in mein Herz die Flammen zu werfen, von denen das deinige sich verzehrt fühlte? Fortunio hält nun die Liebeserklärung in die Seele der Flamminia, so feurig, dass Flamminia im Namen des fingirten jungen Mannes ihr Herz ausschüttet: „Ich bin jener unglückliche Jüngling, der liebt, und du die Geliebte"[1]) — so leidenschaftlich feurig, dass Fortunio für sich ruft: „O unglückselige Gostanza, in welches Labyrinth bist du unversehens gerathen!" In das der Ingannati-Komödie[2]), guter Fortunio, oder allerschönste Gostanza! In das Labyrinth von Secco's Inganni![3]) Kurz in alle die Komödienlabyrinthe der verkleideten Mädchen-Pagen des 16. Jahrh., deren eigentlicher Theseus der Dichter von „Was ihr wollt" war.[4])

Flamminia bestellt Fortunio auf den Abend zu ihrer Amme, wo sie ihm Antwort auf den Brief des Cinthio geben wolle. Allein geblieben denkt Fortunio-Gostanza über das Dilemma nach: Sich entweder der Untreue gegen seinen Herrn schuldig zu machen; oder der Undankbarkeit gegen so viel Liebe, als Flamminia für ihn an den Tag lege.[5]) Fortunio entschliesst

1) Io son quell' infelice giovane, che ama e tu sei l' amata. (I. Sc. 6). — 2) Gesch. d. Dram. IV. S. 748 ff. — 3) Das. S. 801 ff. — 4) Nicht unberührt darf bleiben, dass beim ersten Begegniss von Olivia und Viola in Shakspeare's „Was ihr wollt" (I. Sc. 5) sich ein ähnliches Spiel mit dem Sichversetzen in die Lage des Andern anknüpft. Viola denkt sich in die Lage ihres Herrn, des Herzogs Orsino: „O liebt ich euch mit meines Herren Gluth" u. s. w. Olivia. „Nun wohl, was thätet ihr?" Viola. „Ich baut an eure Thür ein Weidenhüttchen" u. s. w. Shakspeare's Twelfth night ist, Chalmer zufolge, 1613 verfasst. Paolo Veraldo's Stück war bereits 1610 gedruckt. Warum sollte Shakspeare nicht auch diese Komödie gekannt haben? — 5) O d' essere sospetta d' infedeltà al Signor Cinthio

sich, das Stelldichein bei der Amme nicht einzuhalten, aber seinen Herrn statt seiner hinzuschicken.

Der Akt macht uns noch mit der närrischen Liebe des alten Anselmo für eine junge Wittwe, Dorothea, bekannt, deren Namen der Alte jede Nacht bei verschlossenen Thüren inbrünstig anruft, wobei er Wände und Möbel küsst; und die er in Madrigalen und Sonetten besingt, ganze Nächte hindurch dichtend. Sein Nebenbuhler bei der schönen Wittwe ist ein neapolitanischer Hansnarr, Cola Silverio, den sein Diener, Intrigo, zum Besten hat. Beide sprechen den neapolitanischen Dialekt. Ein gleichfalls von der Komödie des 16. Jahrh. vielfach verwendetes Maskenmotiv; in Piccolomini's „Standhafte Liebe“ z. B.[1]) Veraldo's Intrigo erzählt dem Diener Bolzetta von den blödsinnigen Streichen seines Herrn, des Neapolitaners, dem er weiss gemacht, dass Dorothea einen schmucken Reiter über Alles liebe. Cola hält nun zu Hause Reitübungen auf einem Steckenpferde. Ausserdem exponirt der Act auch die Liebe von Onofrio's Sohn, Leandro, zu Flamminia, und dessen entschiedene Absicht, sich von seinem Vater nicht auf die Universität nach Padua, zu seines Vaters Bruder, schicken zu lassen, den er einst beerben soll; sondern in Rom zu bleiben. Leandro's Diener, Bolzetta, bestärkt ihn in diesem Entschluss, und geht ihm dabei mit Rath und That zur Hand.

Die Spässe des zweiten Acts sind eben so abgedroschen wie ungeniessbar. Diener und Mägde vereinigen sich, den beiden in die Wittwe Dorothea verliebten Narren, dem alten Anselmo und dem Neapolitaner Cola, einen Streich zu spielen. Intrigo

---

overo di mostrarmi troppo sconoscente, e troppo ingrata al tanto amore che Flamminia mostra portarmi. In einem ähnlichen Dilemma sieht sich Viola verstrickt, und drückt es in einem auf jene Scene, wie hier, folgenden Selbstgespräch, nur lustspielmässiger, aus:

„Wie soll das gehn? Orsino liebt sie zärtlich;
Und sie, Betrogne, scheint in mich vergafft.
Was soll draus werden? Wenn ich Mann bin, muss
Ich an der Liebe meines Herrn verzweifeln;
Und wenn ich Weib bin, lieber Himmel, ach!
Wie fruchtlos wird Olivia seufzen müssen.“

1) Gesch. d. Dram. IV. S. 767.

will seinen Herrn, den Cola, in der Maske eines pedantischen Rechtsanwaltes der Wittwe, des Procuradore Gratiano, und den alten Anselmo als Juden verlarvt bei Dorothea einführen, deren Magd, Narice, in Dorothea's Kleidern am Fenster die nächste Nacht erscheinen, und sich rasend verliebt in Anselmo gebärden soll. Der Bursche Trillo führt dann jeden der beiden Tröpfe in einen besonderen Verschlag: den Cola in den Hühnerstall; den Anselmo in ein Kellerloch. Diesen mit einer inwendig berussten Gesichtsmaske und weissem Bart; den Cola mit einer inwendig bemehlten Gesichtsmaske und schwarzem Bart. Wie oft und durch wie viele Komödien des 16. Jahrh. sind diese Schwänke nicht schon Spiessruthen gelaufen!

Onofrio nimmt rührenden Abschied von Leandro und Bolzetta, die scheinbar nach Padua reisen, in Wahrheit aber ein Zimmer in einem Gasthof in Rom beziehen, das Bolzetta für seinen jungen Herrn schon gemiethet. Eine unwirsche Scene zwischen Flamminia und Cinthio, den ihr Fortunio zugeschickt, geht einer sehr heftigen zwischen diesem und Flamminia vorher, die ihn um Gegenliebe bestürmt. Fortunio's Entschuldigung: sein Herz sey schon versagt, giesst Oel ins Feuer. Sie schmäht ihn einen Undankbaren, einen Lügner, falschherzigen Verräther, und droht, sie werde dafür sorgen, dass ihn sein Herr, Cinthio, mit Schimpf und Schande aus dem Dienste jage. Dass Fortunio's Herz anderweitig gefesselt, ist die reinste, lauterste Wahrheit, womit er uns in Selbstgesprächen wiederholt bekannt gemacht. Der Gegenstand seiner oder ihrer Liebe ist ein vorläufig noch geheimnissvoller Propitio, der zuletzt als Anselmo's verschollener Sohn zum Vorschein kommt.

Cinthio, bestürzt über Flamminia's unfreundlichen Empfang, schöpft Verdacht gegen Fortunio, der in seinem Unschuldsbewusstseyn den Zorn seines Herrn ruhig über sich ergehen lässt. Die Anstalten des Intrigo und Trillo, die Vermummung und das Foppen der beiden verliebten Gäuche, Cola und Anselmo, betreffend; Onofrio's Jeremiade über die Kostbarkeiten an Gold, Silber und Juwelen, die Leandro und Bolzetta auf die Universität nach Padua mitgenommen, und dergleichen ausgedroschenes Stroh mehr, muss für die Komik des dritten Actes aufkommen.

Das bemehlte und berusste Gesicht von Cola und Anselmo

stehen nun, aus Stall und Kellerloch von Trillo entlassen, einander gegenüber, Einer den Andern für Dorothea haltend. Erfindung und Spässe grinsen uns an mit haarsträubender Verzerrung. Keine Komik schlägt so erschreckend um in die widerwärtigste Carricatur, wie die Maskenkomik der italienischen Komödie. Das Mehl- und das Russgesicht fallen übereinander her, und zerreissen und zerkratzen sich zu blutrünstigen Fratzen. Das Fratzenhafte spielt alle Trümpfe aus, zur Belustigung der Anstifter des abgeschmackten Schabernacks, der elenden Bursche Intrigo, Trillo und Bolzetta, die sich noch damit kitzeln, und dem Anselmo auch noch eine Tracht Prügel von Onofrio zuschanzen, der um Leandro's und Bolzetta's heimlichen Aufenthalt in Rom nun weiss, und in der Judenmaske des Anselmo den Bolzetta vermuthet. Nicht besser ist es mit dem Hauptmaskenmotiv: Flamminia's Liebe zu der als Fortunio verkleideten Gostanza bestellt. Die Auflösung muss noch verschiedenartige Verlarvungen durchmachen bis sie in ihrer letzten monströsesten Gestalt erscheint: als die unmöglichste Lustspielentwickelung oder Vermummungs-Komödie.

Leandro kriecht in Fortunio's Anzug, den ihm die von Leandro gewonnene Magd der Flamminia unter irgend einem scheinbaren Vorwand abgeborgt, und wird als Fortunio bei Flamminia von ihrer Magd Spinella eingelassen. Demnächst folgt eine Erkennungscene zwischen Fortunio und seinem Herrn Cinthio, in welcher sämmtliche Unwahrscheinlichkeiten der Verkleidungs-Erkennungen sich vereinigen. Cinthio begegnet dem Fortunio mit einem von seinen Briefen in der Hand. Er behorcht Fortunio's Selbstgespräch und vernimmt den Namen Propitio und Gostanza. Cinthio tritt vor, und befragt Fortunio darüber, dieser giebt an: Propitio sey ein Freund von ihm gewesen, der, aus Malta gebürtig und in Genua wohnhaft, sich daselbst in ein Mädchen, Namens Gostanza, verliebte. Propitio wurde von Corsaren entführt. Gostanza, die ihm in Mannskleidern gefolgt, von denselben Corsaren aufgefangen und mit Propitio an dieselbe Ruderbank gekettet. Propitio wird von den Corsaren verkauft. Gostanza bleibt in der Gefangenschaft. Schon hier fragt Jeder: Und Propitio (Cinthio) erkennt in Fortunio die Gostanza nicht, und sie in Cinthio den Propitio nicht? Cinthio und Fortunio können aber die Frage mit der Gegenfrage zurückschlagen: Wie sollten

wir uns jetzt erkennen, da wir uns bisher nicht erkannt? In der That giebt man die Möglichkeit zu, dass zwei Liebende, die sich Jahrelang geliebt, an einer Sklavenbank gerudert, die Geliebte schon damals in Mannskleidern — dass diese Liebenden als Herr und Diener mit einander Monate, Jahre lang verkehren, ohne sich zu erkennen — giebt man diese Möglichkeit zu: dann ist jede Wiedererkennung von vornherein unmöglich, und man muss sich nur wundern, dass sie schliesslich dennoch erfolgt. Nach jener Voraussetzung konnten und durften Cinthio und Fortunio sich nicht nur nicht an dieser Stelle, sie konnten sich überhaupt gar nicht wieder erkennen ohne gewaltsame Zerhauung des Lustspielknotens, anstatt ihn in wahrscheinlicher Weise zu lösen. Cinthio fragt daher in seiner durch die Voraussetzung unheilbaren Erkennungsblindheit nur folgerecht: „Schlafe oder wache ich? Du scheinst so genau unterrichtet von jenem Vorfall, als ob du dabei gewesen!" Und kann denn auch nicht anders als dem Fortunio aufs Wort glauben, wenn dieser erklärt; Cinthio dürfe sich darüber nicht wundern, da er, Fortunio, damals bei den Corsaren ihr Mitsklave gewesen.[1] Cinthio giebt sich nun dem Fortunio als jenen Propitio zu erkennen, indem er ihm zur Beglaubigung einen Brief von Gostanza vorzeigt. Erzählt ihm, dass er, freigelassen, sich nach Rom begeben, wo er seine Gostanza zu finden gehofft, nachdem das Corsarenschiff von einer päpstlichen Flotille bei Civita Vecchia gekapert und die Gefangenen befreit worden waren. Nach dieser Feststellung der Identität von Propitio und Cinthio wundert sich Fortunio einzig nur darüber: „Ihr sagt Propitio? Wie ist dies aber möglich, da ihr Cinthio euch nennt?"[2] Der Grund, den Cinthio für den Namenswechsel angiebt: „Ich wollte nicht länger Propitio seyn, da es keine Gostanza mehr für mich gab"[3], schlägt den letzten Zweifel Fortunio's an der Identität nieder. Mit bewundernswürdiger Consequenz verharrt Cinthio in seiner Erkennungsblindheit, mit einer erstaunlichen Folgerichtigkeit nach allen Gesetzen einer Logik haarsträubendster Unwahrscheinlichkeit, wenn er auch jetzt noch, nachdem ihm Fortunio

---

1) Perche sono stato schiavo con loro, non ve ne maravigliate. — 2) Voi sete Propitio com' è possibile se vi chiamate Cinthio? — 3) Perchè non voleva esser più Propitio non essendo più Gostanza.

ein Briefchen von Cinthio an Gostanza zeigt, das er beständig im Busen trage, mit dem Ausruf, o Gottes Wunder![1]) den Fortunio fragt, ob er ihm nichts Neues über Gostanza melden könne? Fortunio. „Sie lebt, und ist dieselbe, die bereits fünf Jahre in euren Diensten.“[2]) Cinthio wundert sich, kann sich nicht erinnern, dass er jemals eine Dienerin gehabt[3]) — Monstrum horrendum, ingens cui lumen ademptum. Ein Erkennungsblödsinn, dessen Haupt bis in die Wolken reicht! Nun bleibt dem Fortunio freilich nichts übrig, als von dem entscheidenden Mittel Gebrauch zu machen: ihn mit der Nase darauf zu stossen: „Ich bin jene Serva als Servo, ich jene Gostanza.“[4]) Jetzt muss Cinthio schon aus den Wolken fallen, er mag wollen oder nicht. Fällt aber damit zugleich auch aus der Rolle eines angebornen Nichterkennungsstaars, und sein Ausruf: O Gostanza mia! schlägt jedem Glauben an die Möglichkeit einer hier stattfindenden Erkennung ins Gesicht. Niemand glaubt ihm, und jeder sagt sich: der Heuchler stellt sich nur so, aus Verlegenheit, und um der Scene ein Ende zu machen. Im Innern erkennt er sie doch nicht.

Wozu denn aber — könnte man fragen — wozu von einer Komödie Kenntniss nehmen; erörtern gar, zergliedern eine Komödie, die so ins Kraut des baarsten dramatischen Unverstandes wuchert? — Wie? geben wir die Frage zurück — liegen Krankheitserscheinungen, Entartungen, Missbildungen ausserhalb des Bereiches kritischer Beobachtung und Untersuchung? Oder sind solche nicht auch beispielwürdig und, belehrungshalber, einer Prüfung und Erörterung zu unterziehen? Wie? eine Geschichte des Drama's hätte den Zeitcharakter an Bühnenstücken nachzuweisen, die Geschmacksrichtung der Jahrhunderte aus den Theatererzeugnissen zu erforschen: und sollte nicht an einem auffälligen Beispiele die Zerrüttungen darlegen dürfen, denen ein ursprünglich schon fragliches Verwickelungsmotiv anheimfällt, wenn dasselbe, in immer gesteigerter Ueberbietung der Combinationen, fort und fort zu Tode gehetzt wird, bis es auf dem letzten Loch des Un-

1) O meraviglia grande. — 2) E' viva et quella che vi serva già cinque anni sono. — 3) Io non tenni mai serva che mi ricordo. — 4) Havete tenuta serva per servo. . . . Io son quella serva; io quella Gostanza, che tanto bramate.

sinns pfeift? An einer Beispielskomödie vollends, welche möglicherweise den grossen Reformator der italienischen Novellenkomödie, den Dichter von Was ihr wollt, als warnungsvolles Wrack, gleichsam die Klippe vermeiden hiess, woran die meisten dieser Verkleidungs-Komödien scheiterten: die Klippe gegenseitiger Nichterkennung zweier in dem Verhältniss von Herr und Diener stehenden Liebenden, die sich vor dem Verkleidungsabenteuer geraume Zeit geliebt. Die blosse Denkbarkeit, dass auch diese Komödie des Veraldo als Fingerzeig dienen mochte: von einer frühern Bekanntschaft zwischen Herzog Orsino und Viola abzusehen, und dieses Motiv der Novelle zu überlassen — die blosse Denkbarkeit einer solchen Anregung müsste hinreichen, um die Kenntnissnahme von einer solchen, in dramatischer Hinsicht noch so werthlosen, Komödie zu rechtfertigen.

Die Erkennung von Vater und Sohn, von Anselmo und Cinthio, erfolgt da, wo Anselmo, der inzwischen noch ein abgeschmacktes Verlarvungsabenteuer als Weingärtner (Vignaruolo) zu bestehen hatte, in Begleitung von Sbirren den Cinthio will verhaften lassen, auf Grund eines Liebesbriefes an Flamminia, der die Ehre seiner Tochter blosstelle. Das übliche Hin- und Herfragen führt die Erkennung herbei. Cinthio's Vater Anastasio ist Anselmo, dem der Sohn gleich seine Frau in Fortunio vorstellt. Onofrio kommt dazu, hört den Namen Gostanza, fragt nach dem Vater — Alberto Ruberti — so hiess Onofrio in Genua vor seinem Bankerott, wie Anselmo vor seinem „Fallimento“ Anastasio hiess. Der letzte Schmerzensschrei der italienischen Verkleidungs- und Entkleidungskomödien bleibt auch nicht aus. Leandro, Onofrio's Sohn, wird bei Flamminia in einem von Fortunio's vier Anzügen ergriffen. Ein Sperling als Leandro-Fortunio in der Hand, ist immer noch besser als eine Gostanza-Fortunio-Taube unter der Haube. Auf dieses Sprüchwort hin kniet Flamminia mit Leandro vor ihrem Vater, um Verzeihung und Segen bittend, die beide Väter dem improvisirten Paare ertheilen, während Cola, wegen Conats auf die Wittwe, in Maurer-Verlarvung über die Dächer verfolgt wird, infolge eines zweiten von der Wittwe Dorothea ausgestossenen Schmerzensschreis. Die Sbirri greifen den Cola und in ihm Wen? Anselmo's zweiten Sohn, Rutilio, der als Erbe des reichen Oheims, bei dem er in Neapel

erzogen worden, dessen Namen: Cola Silverio annehmen musste, um eine reiche Erbin heirathen zu können, welche keine andere ist, als die Wittwe mit dem Schmerzensschrei, den ihr der eigene Mann im Wege des Conats ausgepresst.

Die eine Geschlechtsverwechslung, infolge von Vermummungen, scheint, trotz den zahllosen Variationen desselben Themas, doch noch nicht versucht: nämlich die, wo von Anfang herein das Liebespaar im Einverständniss die Anzüge gegenseitig ausgetauscht hat, um einer Entdeckung zu entgehen; und wo dann aus diesem Umstande die Verwechslungen und Verwickelungen entspringen. Dieser Combination begegnet man in der Komödie,

Das Liebespaar auf der Flucht[1]),

vom Grafen

Prospero Bonarelli della Rovere,

bekannt durch seine gepriesene Tragedia, Solimano, die uns noch erwartet. Conte Prospero Bonarelli war aus Ancona gebürtig, lebte bis 1659, und erreichte ein Alter von 70 Jahren. Mitglied mehrerer Akademien, erfuhr er auch Auszeichnungen von verschiedenen Fürsten, insbesondere vom Erzherzoge, nachmals Kaiser Leopold I., in dessen Auftrag er einige Dramen verfasste, die ihm das in Brillanten gefasste Medaillon-Bildniss des Erzherzogs und ein von diesem Fürsten selbst verfasstes Sonett einbrachten[2]), wir wissen nicht ob in poetische Brillanten oder böhmische Steine gefasst.

1624 stiftete Conte Prospero Bonarelli in seiner Vaterstadt Ancona die Accademia dei Caliginosi (der „Umwölkten", „Benebelten"), zu deren beständigem Secretär er gewählt wurde. Der Umwölkte war zugleich „Unerschrockener" in der Accademia degl' Intrepidi zu Ferrara.

In Prospero's Comedia: I fuggitivi Amanti, die wir bei Tiraboschi und Signorelli nicht einmal erwähnt, und in keiner Literaturgeschichte näher angegeben finden, schürzt und löst den Knoten ein auf der Flucht begriffenes Liebespaar: der Geliebte,

1) I fuggitivi Amanti, Comedia. Ven. 1642. — 2) Mazzucch., Scritt. ital. t. 2. p. 1554.

Erminio, in den Frauenkleidern seiner Flucht- und Liebesgenossin, Lidia, und diese in dem Anzug ihres geliebten Mitflüchtlings, des Erminio, den sie in ihrer Vaterstadt Ancona unter dem Namen Lelio, also vorweg schon in einer Namensverlarvung, hatte kennen lernen, und mit dem sie, in Genua, vor der Welt als Bruder und Schwester verkehrt: Lelio-Erminio, als Kammermädchen Laurinda, in dem Hause der Wittwe Stanzia, bei deren Tochter aus zweiter Ehe, Delia. Lidia, die aus Ancona sich mit Lelio heimlich entfernt hatte, als Diener unter dem Namen Alessio, in dem Hause des Genuesers Onorio, dessen Sohn, Cleandro, sich mit Delia vermählen soll. Delia krankt aber an heimlicher Liebe für ihre Kammerjungfer, Laurinda, in welcher ihr Mädchenherz durch die Frauenkleider hindurch ein Männerherz schlagen fühlt. Das Gegenstück hiezu liefert Cleandro, dessen Seelenauge in dem Wamms des Alessio einen Mädchenbusen wallen sieht. Die beabsichtigte Täuschung des Flüchtlings-Liebespaars ist also von vornherein vereitelt, und da das Paar de facto Mann und Weib, und was mehr bedeutet, da es sich aufrichtig liebt: stehen sie auf dem Punkte, den Titel der Komödie, auf Kosten der Komödie selbst, zur Geltung zu bringen, indem sie den Verwickelungen derselben sich zu entziehen, und sich abermals auf die Flucht zu begeben entschlossen sind.

Wie kommt nun Erminio zu dem Namen Lelio? Infolge des stehenden Repertoirs der Menander-Komödie und ihres stationären Factums: des Kinderraubs. Erminio ist nämlich als zweijähriger Knabe von Corsaren der verwittwete Stanzia, nach dem Tode ihres ersten Mannes, seines Vaters, mit der Amme geraubt worden. Von der Amme, die als Türkin Barucca auftritt, erfährt schon Act I. Sc. 4 ein Diener, Lionello, und wir mit ihm: der Pirat, der sie bei einer Meerfahrt in der Bucht von Neapel mit dem Kleinen geraubt, hatte sie und den Knaben an einen türkischen Handelsmann verkauft, und den kleinen Lelio, — so nannte sie den Knaben, den sie für den ihrigen ausgab, — an Kindesstatt angenommen, und ihn als Türken unter dem Namen Muleasse, erzogen. Ein zweiter Verlarvungsname, zur Vervollständigung des Maskenlagers dieser Komödien eines beständigen Carnevals, mit den stehenden Masken gleichförmiger Maskenver-

wechselungen. In Ancona, erzählt die als Türkin verlarvte Amme weiter, sey Lelio-Muleasse verschwunden, und sie suche ihn mit ihrem Manne, dem türkischen Kaufmann, Corcutte, allenthalben auf.

Mittlerweile hat sich Pompeo, der Vater der aus Ancona verschwundenen Lidia, ebenfalls in Genua eingestellt, um die Spur seiner Tochter aufzufinden. Während die Verheirathung des Cleandro mit der Delia von ihrer Mutter im Einverständniss mit Cleandro's Vater, Onorio, eifrig und um so ernstlicher betrieben wird, als die räthselhafte Liebeskrankheit des Brautpaares immer räthselhafter und bedenklicher wird: geht Cleandro mit dem Plane um, die Lidia (Alessio) nach Marseille gewaltsam zu entführen, wobei ihm sein Diener, Marchetto, hülfreiche Hand leisten will. Der Ausführung kommt Laurinda (Erminio-Lelio-Muleasse) zuvor durch eine dem Cleandro mit einem zufällig im Wege liegenden Schwerte versetzte Wunde, die den Cleandro nöthigt, das Bett zu hüten. Infolge dieser Verwundung lässt sein Vater, Onorio, das vermeinte Geschwisterpaar, Alessio und Laurinda, in dem Augenblicke verhaften, wo beide aus Genua zu entfliehen auf dem Sprunge standen, mit gewechselten Anzügen; so dass Laurinda Alessio's (Lidia's) Mannskleider, und diese Laurinda's (Erminio-Lelio's) Frauenkleider trägt; jeder also seinen geschlechtsmässigen Anzug. In dieser Entlarvungs-Verlarvung und Rückverkleidung in ihr ursprüngliches Costüm wird das Flüchtlingspaar vor den Podestà, Bruder der Wittwe Stanzia, gebracht und ins Verhör genommen. Erminio und Lidia erzählen dem Podestà jeder sein Schicksal. Podestà lässt die angebliche Mutter des Lelio (Erminio), die Amme herbeiholen, aus deren Angaben die Wittwe Stanzia den Erminio als ihren Sohn erkennt. Währenddessen hat sich auch Lidia's Vater Pompeo aus Ancona eingefunden, der seine Tochter in ihrem Anzug sogleich erkennt. Das wilde Ehepaar auf der Flucht wird von den beiderseitigen Eltern zu einem häuslichen gesegnet. Die eheliche Einsegnung des Cleandro und der Delia hält der Verfasser unsrer Komödie für so selbstverständlich, dass er derselben gar nicht erwähnt.

Die komischen Partieen bestreitet der Bramarbas Capitano Brandimarte, der in Delia verliebt ist, und der Pedante

Petronio, Cleandro's Pädagog. Capitano Brandimarte ist aus der Schule des mehrerwähnten Capitano Spavento von Franc. Andreini, und prahlt seinem Diener Lionello Heldenthaten vor, würdig der Grossthaten, mit deren Schilderung sein erhabenes Vorbild, der Spavento, seinen Diener Trappola in 24 Dialogen blau und schwarz lügt. Ein Lucianisches Todtengespräch zwischen Münchhausen und dem Capitano Spavento wäre noch zu schreiben. Die erste Bravour, die Brandimarte seinem Diener Lionello mit Siegesgelächter erzählt, nachdem er eben die letzten drei Seufzerrufe vernommen, in welche Alessio's Monolog verhallte: O morte, ò morte, ò morte, bestand in einem Mausetodtschlag des grossen Tamerlan sammt dem ganzen Tartarenheere. Jenes dreimal wiederholte Aechzen: o Morte lasse die Seele des grossen Tamerlano hören, die bei seinem Erscheinen vor ihm herlaufe, um das Volk vor dem Nahen des Todes zu warnen, der kein anderer als er, Capitano Brandimarte. Er, der Mörder des Todes, dem er bei einem dem Höllenfürsten Plutone abgestatteten Besuche den Garaus gemacht, weil sich Morte dem Ehrenschmause, den der Höllengott ihm, dem Capitano, gab, entzogen. Morte kauerte, grimmig ob der ihm, dem Capitano, widerfahrenen Ehre, in einem Schmollwinkel der Hölle. Morte erblicken, in der Wuth die Speisetafel umwerfen, und auf Morte losfahren, war für Brandimarte ein Katzensprung. Morte, todtenbleich, flüchtet unter Proserpina's Röcke. Brandimarte's Eisenherz schreckt vor keinem Asylrechte zurück: er reisst Morte von der geweihten Zufluchtsstätte, an deren Altarecke sich der Schutzsuchende angeklammert, rücksichtslos hinweg, schleift ihn hervor, und wirbelt ihn dreimal um sein ruhmgekröntes Haupt, dass der Tod seine sämmtlichen Knochen und Knöchelchen durch die Lüfte fliegen sieht.

Einer Maskirung entgeht auch Held Brandimarte natürlich nicht. Als er von seiner im Stillen geliebten Delia heimlicher Herzenskrankheit erfährt, besucht er sie in der Verkleidung eines berühmten Arztes, und wird, mit der Kranken allein gelassen, von ihrer Mutter in dem Augenblicke überrascht, wo er eben der Tochter den Puls fühlte, aber an der unrechten Stelle. Der Ueberwinder des Todes bekommt, in der Maske eines berühmten Arztes, von Colamatteo, dem neapolitanischen Diener der Wittwe, Prügel von europäischem Ruf, begleitet von einem Wurf über die Treppe,

dass der Besieger des Tamerlan auf beide Hemisphären zu sitzen kommt, allwo sein Diener, Lionell, den Weltumsegler wider Willen auch im Rohre der erhaltenen Prügel sitzen findet. Die Prügel von europäischem Rufe auf den beiden weltberühmten Hemisphären — versichert Hans Brandimarte — hätte er als hochgefeierter Arzt erhalten, nicht als unnahbarer Capitano.

Ebenso wenig entrinnt der Pedante Petronio, der, als Erzieher des Cleandro, dessen Heirath mit Delia zu vermitteln sich beeifert, seiner Vermummung. Verliebt in ein Dienstmädchen, ergreift der Pedant den Vorschlag von Cleandro's Diener, Marchetto, mit Begierde: die Zofe, verkleidet als Töpfer, mit einer Kiepe voll Kochgeschirr auf dem Rücken, das er auf der Strasse ausrufen soll, unerkannt zu besuchen. Kaum eingelassen ins Haus, wird der Schulmeister in der Töpferschürze von dem Mädchen, das Jemand kommen hört, schnell in ein geheimes Cabinet geschoben[1]), für das er gerade kein Geschirr mitgebracht. Aus demselben erlöst, muss er, da jetzt das Mädchen den Hausherrn an den nahenden Schritten erkennt, flugs unter das Stroh in den Eselsstall. Der Alte macht den Esel los, dieser besinnt sich nicht lange und spricht der Strohkiste zu, mit Einem kühnen Griffe den Kopf des Pedante fassend, das leckerste Bündel Stroh, wie er meint, das ihm jemals vor die Schnautze gekommen. Der Pedant theilt aber diese Ansicht keineswegs, sondern erhebt ein Geschrei wie ein Esel, nicht wie ein Bund Stroh; so täuschend, dass der Alte glaubt, es sey der Esel. Als er den Pedante aus der Kiste sich erheben sieht und nun erkennt, dass er sich in der Person nicht geirrt, greift er nach der Eselspeitsche und gerbt ihn demgemäss. Glücklicherweise stand die Stallthür offen, durch die der verliebte Strohwittwer entsprang, bevor er mit Haut und Haaren in die Eselshaut hineingepeitscht worden. Verhängnissvolle Maskerade! Vom Schulmeister auf den Töpferwaarenhändler; von diesem auf den Secretär im geheimen Cabinet; vom hohen Pferd des geheimen Cabinetsraths auf den Esel; von den Federn des Schulmeisters auf das Stroh im Eselsstall, und vom

---

1) Dentro il gabinetto angustissimo, dove suol la natura scaricar il soverchio peso del ventre.

Schulmeisterbakel der Eselsbank, den er in Schwung setzt, auf die Eselspeitsche, die ihm Beine macht!

Den Gipfelpunkt der Verwechslungs- und Liebeswirren erreicht die Geschwister-Findlings-Commedia des 17. Jahrh. in

Giov. Andrea Lorenzani's

Lustspiel:

Die Veränderlichkeiten der Liebe, oder die feindlichen Liebespaare.[1])

Die Personen sind durchweg Pseudonyme; die Liebgssympathieen wahlverwandtschaftlich gekreuzt, schematischer noch als in jenen, dem T. Tasso fälschlich zugeschriebenen Wirrstück: Gl' Intrighi d' Amore.[2]) Der durchgängige Parallelismus von Scene und Gegenscene, regelmässig durchbrochen von einer episodischen, im neapolitanischen und römischen Dialekt verhandelten Nebenintrigue, giebt dem Stück, wie kaum einem andern ähnlichen Thema's, den Schablonencharakter; der Scenenführung das Ansehen eines Schachbretts, und den Personen die Bedeutung von Schachfiguren. Als Beispiel einer allmälig ins Holz des vollkommenen Schematismus gewachsenen Einförmigkeit der stehenden Motive verdient diese Komödie einige Beachtung. In ihr sehen wir das stereotype Fabel- und Intriguenmotiv einer zweihundertjährigen Komödiengruppe zum reinen, scenischen Rechenexempel ausgetrocknet. Sie stellt gleichsam das Skelett dieser Komödiengattung vor, und insofern eine Art Reliquie oder Fossil, das immerhin als Studie sich empfehlen mag.

Die Handlung spielt in Livorno. Die Liebschaften kreuzen sich wie folgt: Leandro (Lucimoro) liebt Angela (Lesbia). Angela den Oratio (Oreste). Oratio die Delpina (Erista), Delpina den Leandro. Delpina's Pflegemutter Rotilde (Aurelia) begünstigt den Oratio und wirft ihrer Pflegetochter, die

---

1) La volubilità d' Amore ovvero Gl' Inimici Amanti. Comedia di Giov. Andr. Lorenzani Romano. Recitata in Roma il presente Carnevale 1678 in Monte Giardino. Rom. 1678. 12. „Dargestellt zu Rom im diesjährigen Carneval von 1678." — 2) Gesch. d. Dram. IV. S. 881 f.

sie als Kind aus dem Wasser gezogen, Undankbarkeit vor, weil Delpina den Leandro ihrem Schützling, dem Oratio, vorzieht. Zu dieser Scene bildet die zwischen Artemia (Carlotta) und ihrer Tochter, Angela, die parallele Contrastscene, worin die Mutter der Tochter ihre Befriedigung darüber ausspricht, dass Angela sich nunmehr mit Leandro, der ihretwegen das älterliche Haus verlassen habe, und ihr mit so vielen dem Vater entwendeten Kostbarkeiten nach Livorno gefolgt sey, ungehindert würde verbinden können. Angela erklärt ihr aber rundweg, dass sie in Livorno, wo sie den Oratio zum erstenmal erblickt, andern Sinnes geworden, und für diesen eine Leidenschaft gefasst, ohne zu wissen, ob er ihre Liebe erwidert. Artemia. „Warum liebst du ihn also? — Angela. Das Schicksal will es so“[1]), und geht hinein.

Scene 6 erklärt Delpina dem Oratio, der sich über ihre plötzliche Veränderlichkeit wundert und beklagt: die Liebe, wie alle Dinge hinieden, sey dem unvermutheten Wechsel unterworfen. Hiezu liefert Angela mit Leandro die Parallelscene. Leandro: „Angela, spottet meiner nicht, denn ich liebe euch. Angela. Leandro belästigt mich nicht, denn ich liebe einen andern.“ [2])

Damit nicht genug, wiederholen sich die beiden Paar und Unpaar spielenden Scenen in Sc. 13 und 14. Nur dass Oratio in letzterer das Gespräch zwischen Delpina und Leandro behorcht, welcher sich gegen Delpina verhält, wie diese Sc. 6 und 13 zu Oratio. Eine Parallelscene übers Kreuz zu Sc. 14 giebt Sc. 15 ab. Hier behandelt Angela, die den Oratio liebt, den Leandro, der sie liebt, wie Delpina, die den Leandro liebt, Sc. 6 und 13 den Oratio behandelte, der sie liebt. Während Sc. 15 Oratio und Delpina ihre Aparte's halten. Hiezu ist Sc. 16 zwischen Angela und Oratio, mit Leandro's Aparte, die Contrastscene: Angela. „Hier bin ich, mein Trauter. Oratio. Zu meiner Qual“ u. s. w. Leandro (beiseit): „Liebe, wie sehr bin ich dir verpflichtet, dass du meine Rache übernimmst!“[3])

1) Artem. Perchè dunque amarlo? Ang. Cosi vole il destino. — 2) Leandro. Angela, non mi schernite, ch' io v' amo. Angela. Leandro, non mi molestate, che altri adoro. — 3) Ang. Son qui, mio bene. Orat. Siete qui per mio tormento etc. Leandro (ap.) Amor quanto ti devo, mentre fai le mie vendette.

Als ein Muster von Ueberkreuz-Arbeit dient der Dialog in Sc. 17 zwischen beiden unpaarigen Paaren[1]): Leandro. „Ach, Angela, warum achtest du den so gering, der sich in Liebe zu dir verzehrt? — Delp. Ach, Leandro, warum erwiderst du nicht deren Gefühle, der du das Herz gestohlen? — Orat. Ach, Delpina, warum bewegt dich Mitleid nicht, wenn Liebesgefühle dich nicht zu erweichen vermögen? — Ang. (zu Oratio). Dich mag Delpina nicht. — Delp. (zu Leandro). Angela liebt dich nicht mehr. — Leandro (zu Angela). Oratio kümmert sich nicht um dich. — Orat. (zu Delpina). Leandro verschmähet dich. — Ang. (zu Orat.). Hab Mitleid mit meinen Bitten. — Delp. (zu Leandro). Erhöre, die dich anbetet. — Leandro (zu Angela). Seyd nicht undankbar gegen einen Liebenden. — Orat. (zu Delpina). Bewahret dem die Treue, dem ihr sie zugeschworen. — Delp. Hört mich wenigstens an, Leandro! — Leandro. Erbarmet euch mindestens, Angela! — Orat. Sey keine Schlange, Delpina! —

---

1) Leandro.
Ahi Angela, perche si poco stimi colui, che per tuo amore va mancando?
Delp. Ahi, Leandro, perchè non rendi affetti a chi rubbasti il cuore?
Orat. Ahi, Delpina, perchè non ti muove la pietà, se l' affetto è invalido à piegarti?
Ang. Non può gradirti Delpina.
Delp. Angela più non t' ama.
Leandr. Oratio non ti cura.
Orat. Leandro ti sprezza.
Ang. Deh siate pietoso à chi vi priega.
Delp. Deh gradite chi v' adora.
Leandr. Non siate ingrata à un amante.
Orat. Mantenete la fede à chi la giuraste.
Delp. Almeno sentitemi, Leandro.
Leandr. Almeno compassionatemi, Angela.
Orat. Non siate un aspide, Delpina.
Ang. Non posso amarvi perche Oratio nol permette. (parte).
Delp. Non posso corrispondervi, perchè Leandro cosi m' astringe. (parte).
Leandr. Non posso gradirvi, perchè Angela mi legò. (parte).
Orat. Non posso seguirvi, perchè sono obligato à Delpina. (parte).

Man vergleiche die entsprechenden Scenen im „Sommernachtstraum“ zwischen den Liebespaaren, unmittelbar nach der Verzauberung durch Puck.

Ang. Ich darf euch nicht lieben; Oratio erlaubt es nicht (ab). — Delp. Ich kann eurer Liebe nicht entsprechen, weil Leandro mich so festhält (ab). — Leandro. Ich kann euch nicht willfahren, weil Angela mich gefesselt (ab). — Orat. Ich kann euch nicht folgen, weil ich Delpina mich verpflichtet" (ab).

Im zweiten Act gerathen Oratio und Leandro, mit dem Degen in der Faust, aneinander, und kommen überein, dass der Verwundete weichen und Livorno verlassen soll. Angela und Delpina werfen sich zwischen die Fechtenden. Angela bittet den Oratio einzuhalten; Delpina den Leandro. Als sie den Grund des Zweikampfs erfahren, sagt Delpina zu Oratio: Welcher Unsinn! (ab) und Angela zu Leandro: Welche Narrheit! (ab). Wiederholte Absage-Scene (II, 5) zwischen Oratio und Angela, die ihn liebt; zwischen Leandro und Angela, die ihn nicht liebt (Sc. 6); zwischen Leandro und Delpina, die ihn liebt (Sc. 7).

Angela, von Oratio verschmäht, will Gift nehmen. Oratio kommt dazu, erfährt den Grund, entreisst ihr die Schachtel mit Gift; sie sinkt ohnmächtig in seine Arme. Leandro findet Angela in Oratio's Armen liegen, und nennt sie nicht Angela, sondern einen „demone."[1]) Nun folgt die Gegenscene (17). Delpina will sich erstechen; Rotilde ruft um Hülfe. Leandro entreisst der Delpina das Messer, und fühlt sich so ergriffen, dass er ausruft: „Liebe, schon nimmst du mich ganz in Besitz!"[2]) Der Contretanz wechselt nun (Sc. 18) so in den Touren: Oratio gelobt der Angela, dass er sie ewig lieben werde. Zu Delpina: Ich gehöre dir nicht mehr, Delpina. Angela zu Leandro: Ich bin nicht mehr die deine, Leandro. Dann ruft wieder Oratio, Delpina in Leandro's Armen erblickend, Ohime! Angela bemerkt, wie er die Farbe wechselt, und fühlt sich von Eifersucht ergriffen. Dem biegt der nun umschlagende Leandro sein Paroli, von Eifersucht über das Einverständniss zwischen Oratio und Angela, verzehrt, mit seinem Ohime, pero di gelosia. Contretanz mit gewechselter chaine und Figurenwandlung: Oratio. „Ach Delpina, dennoch lieb' ich dich. — Leandro.

1) Ahi Angelo, ma che disse Angela? Un demone infernale, tormentatore dell' anima mia. — 2) Amore, già ti vedo di me possessore.

Angela, ich bete dich dennoch an. — Angela. Ich fühle mich von neuem sterben. — Oratio. Ich vor erneutem Liebesgram. — Delpina. Ich will nun wiederum den Tod mir geben. — Leandro. Mich fallen wieder an die Eifersuchtsqualen."[1])

Wie und wodurch erfolgt nun die schliessliche Abpaarung? — Dass Rotilde nicht Delpina's Mutter, wissen wir bereits aus der Eingangs-Scene. Diese Rotilde (Aurelia) ist die Gastwirthin in Livorno und mit einem Cola, gen. Chiacchieria, verlobt. In ihrem Gasthof wohnt Artemia (Carlotta) mit ihrer Tochter Angela (Lesbia). Cola verliebt sich in Artemia, wegen ihrer Aehnlichkeit mit seiner verstorbenen Frau, und schreibt ihr einen Liebesbrief, den sie gerade am Todestage ihres ertrunkenen Mannes erhält. An ihr Missgeschick erinnert, recapitulirt Artemia in einem Selbstgespräch ihre traurigen Erlebnisse: Siebenjährige Sklaverei in der Berberei mit ihrer Tochter Angela. Ihr Söhnlein von der Mutterbrust gerissen, dem der Corsar als Erkennungszeichen ein Maal in das Händchen gebrannt.

Dem Cola aber bekam das Liebesbriefchen an Artemia übel. Seine Braut Rotilde jagte es seinem Liebesboten, dem Hotelburschen Ciumacca, ab, und gewinnt diesen durch einen kostbaren Smaragdring, den sie ihm schenkt, für ihre Rache. Er führt den Cola mit verbundenen Augen angeblich zu Artemia. Statt dieser stellt sich Rotilde mit einem Knüppel ein, der die Antwort auf den Liebesbrief auf Cola's Rücken schreibt. In Lumpen, wie er vor Jahren Rotilde's Gasthof betreten, muss Cola ihn wieder verlassen. Darüber trifft Leandro's (Lucimoro's) Vater, Anselmo, unter dem falschen Namen Euriste und als Juwelier verkleidet in Livorno ein, die Spuren seines entwichenen Sohnes verfolgend. Sein erstes Begegniss ist mit dem von Rotilde fortgejagten Cola, in welchem Anselmo seinen Todfeind, Cola Spanta, aus Palermo erkennt. Die nächste Wiedererkennung erlebt Anselmo an dem Smaragdring, den ihm, dem Juwelenhändler, der Bursche Ciumacca zum Verkauf anbietet, und den Anselmo als

---

1) Oratio. Ahi Delpina pur l' amo. Leandro. Angela pur l' adoro. Ang. Vado di nuovo a morire. Oratio. Vado di nuovo a penare. Delpina. Vado di nuovo per darmi morte. Leandro. Vado di nuovo a tormenti.

den Trauring seiner verstorbenen Frau erkennt. Anselmo giebt dem Burschen für den Ring einen Beutel mit 50 Ducaten und folgt ihm in den Gasthof. Ciumacca führt den fremden Juwelier zur Gastwirthin Rotilde, von welcher Anselmo erfährt: dass sie den Ring bei einem vor 16 Jahren am Meeresstrande ausgesetzten Kinde gefunden, welches sie als ihre Tochter Delpina erzogen. In dieser erkennt Anselmo seine Tochter Erista. Artemia (Carlotta), im Begriffe die Hand des, infolge des Vergiftungs-Contretanzes, zu Angela übergetretenen Oratio in deren Hand zu legen, erkennt an dem Maal, das vor 16 Jahren der Seeräuber dem Knaben in die Handfläche eingebrannt, ihren Sohn, Oreste, und Angela's Bruder. Ihn hatte, wie er nun erzählt, ein römischer Kaufmann von den Piraten losgekauft, als seinen Sohn, Oratio, erzogen und zum Erben eingesetzt. Nach dem Tode seines Adoptivvaters ging er nach Livorno, um seine wirklichen Eltern aufzusuchen. Dieser Scene folgt die vorletzte (III, 16) als Kehrseite, wo Leandro (Lucimoro) im Begriffe steht, sich mit Delpina (Erista) zu vermählen, und daran von seinem Vater Anselmo verhindert wird, der sein Veto gegen die eheliche Verbindung von Bruder und Schwester einlegt.[1]) Nun geschieht die Abpaarung in zukömmlicher Weise: Lucimoro (Leandro) heirathet die Lesbia (Angela), und Oreste (Oratio) die Erista (Delpina). Jetzt erscheint auch Rotilde (Aurelia) als Heldin der letzten Scene, versöhnt mit ihrem Bräutigam Cola, der aus seiner Lumpenhülle als Cola Spanta hervortritt. Artemia (Carlotta) erkennt in ihm ihren ertrunkenen Mann und Rotilde ihren — Bruder. Das ist der Kopf des langen, durch so viele Jahrhunderte sich fortgliedernden Bandwurms der Menander-Komödie! Den Zweikampf, der noch zu guter letzt zwischen den beiden Todfeinden Anselmo und Cola Spanta zu entbrennen droht, beschwichtigen sämmtliche Mitglieder der beiden verschwägerten Familien. Den allgemeinen Friedensschluss besiegelt der römische Bursche Ciumacca mit der letztgültigen Erklärung: da er in diesem Gasthause so vielerlei Dinge gezettelt, namentlich so viele Liebeswandlungen erfahren; sey er entschlossen, eine Komödie zu dichten, und zu diesem Zwecke mit jenem Buch-

1) Fermatevi Lucimoro, non potete prender per moglie vostra sorella.

händler, welcher auf dem Marktplatz Madama seinen Laden hat, übereingekommen, die Komödie zu nennen: Die Veränderlichkeit der Liebe, oder die feindlichen Liebespaare.[1])

Denkt man sich diese amphibischen oder insektenartigen Larvenwandlungen von Namen und Personen an verschiedenen Schauspielergesellschaften in einer und derselben Komödie dergestalt vor sich gehen, dass eine zwei- und dreifache Einschachtelung von Schauspiel in Schauspiel, — ähnlich wie im Hamlet, oder in Tieck's das Motiv parodirendem phantastischen Lustspiel, „Der Gestiefelte Kater", — Fabelintrigue und Personen der in der Komödie gespielten Komödien zugleich mit der Katastrophe und Entwickelung in die Zuschauer verlegt, wie etwa in jenem merkwürdigen indischen Drama Uttara Rama [2]); und dass, infolge dessen die drei Komödiengruppen sich zuletzt zu Einer Komödie durchflechten: so kennt man auch die ungefähre Gehaltsbeschaffenheit eines der wunderlichsten italienischen Theaterstücke, das den Titel führt:

Die zwei Komödien in der Komödie [3])

von dem berühmten Commedia dell' arte-Spieler

Giov. Battista Andreini [4]),

dessen Theatername Lelio; als Mitglied der von Flamminio Scala geleiteten Schauspielergesellschaft de' Gelosi [5]): Comico fedele, und als Angehöriger der Accademia de' Spensierati zu Florenz, Accademico Spensierato („Der Gedankenlose") genannt: Träger also von drei verschiedenen Berufsnamen, seinen eigenen bürgerlichen Tauf- und Zunamen ungerechnet. Giov. Battist. Andreini, geb. zu Florenz 1578 [6]), war der Sohn der hochgepriesenen Schauspielerin Isabella Andreini [7]), und des mehrerwähnten Francesco Andreini, Verfassers des Capitano Spavento [8]), wie aus

1) — e perche in questa Locanda hò allumato tante cose, e in particola tante volubilità d' Amore, hò determinato comporre una Comedia, e accordarme con quel Librario che stà a Piazza Madama — intitolandola la volubilità d' Amore, overo Gl' Inimici Amanti. — 2) Gesch. d. Dram. III. S. 199. — 3) Le due Commedie in Commedia. Ven. 1623 (in Prosa). — 4) Gesch. d. Dram. IV. S. 912. Anm. 6. — 5) Das. S. 911. — 6) Nach Mazzucchelli, Scritt. d' It. u. d. N. Nach Bartoli 1579 (Notizie istoriche etc. p. 13). — 7) Gesch. d. Dram. IV. S. 912. — 8) Das. S. 906.

der Widmung seines, G. B. Andreini's, noch näher zu erwähnenden geistlichen Drama's, 'Adamo', an Maria v. Medici (1613) hervorgeht. Er studirte in Bologna, trat dann in die Schauspielergesellschaft der Gelosi, deren Mitglieder seine Eltern waren. 1604 brachte er seine Tragödie 'Florinda'[1]) in Mailand aufs Theater. 1612 liess er daselbst seine Komödie 'Lo Schiavetto' in Druck erscheinen. 1621 berief ihn Maria von Medici nach Paris, wo er das seltsame Stück, La Centaura, schrieb, das aus drei Theilen, Commedia, Pastorale und Tragedia in drei Acten besteht, und gleichwohl die extravagante Erfindung zur Einheit zusammenfasst. Hatte doch das griechische Theater ein ähnliches Monstrum in dem 'Kentauros' des Chaeremon[2]), den Herr Gruppe, der Verfasser der „Ariadne", als academico spensierato, dem Sophokles gleichstellt. Andreini widmete auch sein Zwitterstück, La Centaura (gedr. 1622), der Königin Maria v. Medici. Ausser den genannten schrieb unser Andreini noch ein anderthalb Dutzend Theaterstücke; die meisten mit Genehmigung der Königin von seiner Truppe dargestellt. Die von uns in Betracht genommene Komödie: „Zwei Komödien in Einer", schrieb Andreini in Venedig, wo sie aufgeführt und gedruckt wurde. Der vielgewandte Schauspieler und Dramatiker versuchte sich auch in der epischen Poesie nicht ohne Erfolg. Stoff und Helden seines in Ottaven gedichteten Poems sind aus der heiligen Geschichte und Legende: Sein Epos Maddalena z. B. in 3, und La Tecla Vergine e Martire, in 7 Gesängen. Die büssende Magdalena wählte er auch zur Heldin eines geistlichen Drama's[3]), das er ebenfalls der Königin Maria Medici widmete. Sein Todesjahr ist nicht bekannt; nur so viel weiss man, dass er 1652 noch lebte, wo er bereits ein Alter von 74 Jahren erreicht hatte.

Von unserer in Rede stehenden Commedia sagt der Prologo, den der Ehestand (Matrimonio) spricht: „Diese Commedia könnte eigentlich heissen: Drei Komödien in Einer."[4]) Um eine annähernde Vorstellung von dem krausen Ding zu geben, beschränken

---

1) Theatername seiner Frau, Virginia Ramponi. — 2) Gesch. d. Dr. I. 487. — 3) La Maddalena lasciva e penitente, Azione drammatica e divota. Mant. 1617. 4. — 4) Questa Commedia si può dir tre Commedie in una.

wir uns auf die Hauptvorgänge. Eine Musiklehrerin, die im Guitarrespielen alla Spagniuola unterrichtet, erzählt unter dem falschen Namen Arminia dem Lelio ihre trübselige Geschichte: Sie ist aus Bologna, war von ihrem Vater Oliviero einem Möbelhändler[1]) versprochen. Sie aber liebte einen Studenten, Namens Durante, von adeliger Familie aus Friaul. Durante wirbt um sie bei ihrem Vater; dieser giebt die Einwilligung. Nach der Brautnacht ist der neuvermählte Student verschwunden. Ihr Vater stösst vor Wuth darüber der Tochter den Dolch in die Brust und entflieht. Die Wunde ist nicht tödtlich; wiederhergestellt verlässt sie Bologna, um ihren treulosen Gatten, Durante, aufzusuchen. Nach vieljährigem Umherirren findet sie ihn in Venedig unter dem Namen Rovenio, und verliebt ohne Gegenliebe in eine Römerin.[2]) So oft er bei ihrem Lautenspiel einschlummert, überkömmt sie die Lust, ihn mit dem Dolche, den ihr Vater ihr in die Brust stiess, und den sie stets bei sich trägt, zu erdolchen. Rovenio kennt man bereits aus vorhergehenden Scenen, worin auch seine leidenschaftliche Liebe zur Tochter einer vornehmen begüterten Römerin auf's Tapet kommt. Das Mädchen nennt sich Solinga; ihr eigentlicher Name ist aber Dardenia.

Die ihm mitgetheilte Liebesgeschichte der Arminia erwiedert Lelio mit Erzählung der seinigen. Aus Perugia gebürtig, siedelte er mit seinem Vater Alidoro Algenti, dessen Komödienname Zelandro ist, nach Ferrara über. Hier lernte er das Töchterchen eines Nachbars kennen, das Aurinda hiess. Die beiden Kinder liebten sich zärtlich. Die Väter entzweien sich beim Kartenspiel. Eines Abends kommt der Vater des Mädchens, aufgeregt durch Spielverlust, nach Hause, und findet beide Kinder zusammen im Bette schlafen. Wüthend zerrt er den Knaben (Lelio) aus den Armen des Töchterchens, tritt ihn mit Füssen und wirft ihn zur Thür hinaus. Hier findet ihn sein zurückkehrender Vater, Alidoro Algenti, fordert den Vater des Mädchens, der kein anderer ist als Rovenio (Durante), zum Zweikampf, und wird von diesem tödtlich verwundet. Rovenio (Durante) flieht mit seiner kleinen Tochter, Aurinda. Eine

1) Mercante di Canapè. — 2) Seguitando ancora quì suoi pessimi furori giovenili, ama non riamato.

Alte, die den Knaben Lelio, dessen wahrer Name: Merindo, aufgenommen, hält ihn verborgen, vorgebend, dass ihn die Wölfe zerrissen. Nun versammeln sich um Lelio die Schauspieler der ersten Commedia, die der Römerin zu Ehren von Rovenio bestellt worden: Maskenspieler als „Accademici“, aber mit geschriebenen Rollen. Zu diesen gesellt sich eine zweite Truppe, die Comici, beigenannt: „Appassionati“, „Die Leidenschaftlichen“, Stegreifspieler. Darunter Oliviero, der Vater der Arminia, dessen Theatername Orazio, der die Charaktermaske „Ceccobimbi“ spielt.

Die erste Commedia geht an. Es tritt auf: Lidia (Aurinda) als Friedensgöttin (La Pace), die den Prolog spricht. Graziano, gespielt von Lelio. Er stellt den Magnifico (Pantaleone), Vater der Lidia, vor, und spricht den venezianischen Dialekt. Die Komödie wird von den Zwischenreden und dem Gelächter der Zuschauer unterbrochen, unter denen sich Rovenio (Durante), dessen Geschäftsfreund Zelandro, in welchem Rovenio aber nicht den von ihm im Duell erstochenen Alidoro Algenti (Vater der als Lidia auftretenden Aurinda) vermuthet, und die Guitarrespielerin Arminia sich befindet, die nach der Brautnacht von Durante (Rovenio) verlassene Bologneserin, von deren Gegenwart natürlich Durante-Rovenio keine Ahnung hat. In der Commedia der Accademici liebt ein Capitano Medoro, der Ferraresisch spricht und von einem Diener des Rovenio (Durante) gespielt wird, die Lidia, die ihn verabscheut. Aus Verzweiflung stürmt er in ein Wirthshaus. Sein Nebenbuhler Narciso, eine Mantuanische Maske und im Dialekt von dem Diener des Zelandro gespielt, drückt seinen Schmerz über Lidia's Verschmähung seiner Liebe dadurch aus, dass er sich die Kleider vom Leibe reisst, Rock, Hose, alles miteinander.[1]) Von Graziano wegen der Hose zur Rede gestellt, erklärt Narciso deren Herablassung mit dem Zustande seines Herzens, das ihm in dieselbe aus Liebesverdruss gefallen. Plötzlich geht Lidia mit der Eröffnung heraus: sie sey Aurinda. Rovenio, als Zuschauer: „He du, was sagst du da?“[2]) Zelandro bedeutet ihn, dies sey ja nur eine Komödie. Lidia fährt aber fort, erzählt von jenem

1) Hai voia de cagar? — 2) O là che dici tu?

nächtlichen Ereigniss mit dem Knaben Merindo (Lelio), von den beiden Vätern, Durante (Rovenio) und Alidoro (Zelandro), und erklärt, sie wolle keinen andern Geliebten und Gatten als den Merindo (Lelio, Sohn des Zelandro).

Rovenio (als Zuschauer). Meine Herren, mit Erlaubniss, ich bin in meinem Hause! Ha du Unverschämte, Uebermüthige! Hältst du so geheim die Angelegenheiten deines Vaters? Du stirbst von meinen Händen![1]) Die Zuschauer erheben sich gegen den Unterbrecher. Was? ruft Einer, will er auf die Art aus einer lächerlichen Komödie eine weinerliche Tragödie machen? Nieder mit ihm, nieder![2]) Rovenio bekennt, dass Lidia seine Geheimnisse verrathen. Er sey Durante, der den Knaben Merindo in jener Nacht ermordet, den Sohn eines Alidoro von Perugia. Nun giebt sich Zelandro als Alidoro dem „Verräther" zu erkennen. Rovenio (Durante) droht ihm mit dem Tode. Die Zuschauer ziehen vom Leder. Rovenio, nicht zu beruhigen, schnaubt Mord und Blut. Lelio versucht den Aufruhr zu beschwichtigen. Zelandro (Alidoro) hält eine Ausgleichung für unmöglich, denn er habe, aus Schuld des Durante, seinen Sohn verloren. Da giebt sich Lelio als Merindo zu erkennen, und erzählt seine Lebensgeschichte. Die Commedia habe er ausgedacht, um einen glücklichen Ausgang herbeizuführen. Durante fühlt sich erschüttert und erweicht. Er versöhnt sich mit Alidoro und vermählt Lelio mit Lidia, oder Merindo mit Aurinda.

Jetzt treten die Comici, als Stegreifspieler vor, um ihr Stück zu spielen, das Arminia's Abenteuer zum Austrag bringt, indem die Komödie das Geschick derselben darstellt. Hier stürzt der Spieler der Maske Ceccobimbo, dessen Theatername Orazio, der aber Oliviero, der Vater der Arminia, ist, auf deren Verführer, den „empio stupratore" mit dem Degen los. Die andern treten dazwischen. Arminia, deren eigentlicher Name Florinda, fällt ihrem Vater zu Füssen, und bittet um Schonung des Durante (Rovenio). Sie zieht den Dolch hervor, mit dem sie ihr Vater niedergestossen, wendet sich zu Durante mit den Worten: „Lösche,

1) Signori, con licenza, io sono in casa mia. Ah sfacciata presuntuosa, e così tieni segrete le cose del Padre? Ti voglio amazzare. — 2) A' sto modo vole de Commedia ridicolosa far Tragedia piangiosa? Moja, moja!

Grausamer, in dieser Brust deinen Grimm“, und fordert ihn auf, nachdem er ihr die Ehre geraubt, ihr nun auch das Leben zu nehmen. „Wenn aber Mitleid dich erfasst, so schliesse deinen Schwiegervater Oliviero und deine Gattin Florinda in die Arme.“

Rovenio. „Heil euch ihr Komödien! Denn euch allein ist es beschieden, auf der Bühne, scherzend, den Lebenspunkt der verborgensten Verhältnisse, ja der Herzen selbst zu treffen, indem ihr bald die Mitleidlosesten zum Mitleid stimmet; dann wieder durch beglückende Freude das vereiniget, was entzweit und unvereinbar geschienen. Glückselig wer die Komödie erfand, wer sie darstellt, und glückseliger noch, die sie anhören, weil sie einer solchen Wohlthat theilhaftig werden. Erhebe, erhebe dich, o du schöne Leidbedrängte! Erheb' dich, und wenn du deinen ungetreuen Gatten nicht in die Arme schliessen willst, so stosse ihm dieses Eisen in die Brust, das ich dir freiwillig reiche ... Doch würdigest du mich deiner Verzeihung, verspreche ich dir mit Thränen, dass ich den schnöden Flecken meiner Untreue tilgen will.“[1])

Eine Gaukelblendung von Hamlet's Komödienspiegel, der noch ganz anders die verborgensten Busengedanken ans Licht bringt. G. B. Andreini's „Komödien in der Komödie“ mit ihren Wirrspiegelungen gleichen mehr einer Glaskoralle mit vielen Schliffflächen, als dem Brust- und Herzhöhlenspiegel des Hamlet oder des Bhavabhuti. Dennoch aber giebt der facettirte, flirrbildernde Krystall des Commedia-dell'-arte-Spielers, Andreini, seiner barock-doppelsichtigen Faschingskomödie durch die psychologisch-ethische Absicht einen Werth, den sie als Bühnenstück nicht beanspruchen dürfte. Ungerechnet das eigenthümliche Gefüge, worin sich hier

---

1) Roven. Commedie fortunate, poichè a voi sole è conceduto in teatro scherzando toccar al vivo i fatti più occulti delle cose anzi de' cuori disponendo talhor à pietà i più dispietati, e con gioja unir quelle cose che parevano più disunite e disparate. Fortunato chi le comedie inventò, chi le recita: ma assai più chi le ascolta; poichè di tanto gran documento si fan à parte. Sorgi, sorgi, o bella tormentata, sorgi! S' abbrucciar non vuoi il tuo infidel consorte, impugna questo ferro ch' io volontario ti porgo ... ma se di perdono degnar mi vuoi, lagrimando io ti permetto di purgar della mia infedeltà macchia indignissima.

die drei Gattungen der italienischen Komödie: das eigentliche realistisch-bürgerliche Lustspiel mit den zwei Formen der phantastischen Volkskomödie: den Maskenspielen mit geschriebenen und Stegreifrollen, zu einer oratio pro domo, in Gestalt eines venezianischen Carnevalspieles, verbinden.

Die dritte der Frauen, die Römerin Solinga-Dardenia, welcher zu Ehren der in sie verliebte Rovenio-Durante diese Komödienspiele aufbietet, geht nicht leer aus. Die zweite Komödie in der Komödie führt ihr in dem Stegreifspieler Fabio, der die Rolle des Alfesimoro spielt, ihren Geliebten und Gatten in die Arme.

Neben der Komödie der verwickelten Erkennungsintrigue geht eine andere Art von bürgerlichem Lustspiel in diesem Jahrh. einher, welches den sogenannten Conversationsstücken verwandter erscheint, worin die dramatische Bewegung, Handlung und Intrigue, zurücktritt, die abenteuerlichen Erkennungsmotive verschwinden, und an deren Stelle die Schilderung der Zeitsitte und des häuslichen Lebens sich geltend macht. In enger Umfriedung spinnt sich in der Regel eine kleine Liebesverwickelung zwischen jugendlichen Liebespaaren und alten Susanna-Lüstlingen ab, mit schliesslichem Siege der Liebespaare, wie sich von selbst versteht, und lächerlicher Abführung der Alten. Dieses Komödiengenre, das im 17. Jahrh. nur schwach vertreten, und dessen Verfasser sich kaum erwähnt finden, steht gleichwohl dem Lustspiel des 18. Jahrh., mithin auch unseren Familienstücken, dem Vaudeville, den Singspielen u. s. w. näher, als jener Intriguenkomödie, die es völlig verdrängt und ausser Cours gesetzt hat.

Die jungen Sängerinnen,

von

Loreto Vittori,

dessen Namen wir sonst nirgends begegneten, möge, als Beispiel der Gattung, hier noch eine Stelle finden.[1]) Wir wählten sie vor andern aus, um des Schlaglichts willen, das aus der eigenthüm-

1) Le Zitelle Cantarine, Comedia del Sign. Cav. Loreto Vittori da Spoleto Genov. 1663.

lichen, jenes Jahrhundert kennzeichnenden und beherrschenden Stimmung: die Musikliebhaberei, das Gesangswesen, in das Stück fällt.

Die Schwestern Betta und Cicia, Töchter einer verarmten Wittwe, Camilla, sollen, auf den Rath des Barbiers Guido, ehemaligen Liebhabers der Mutter, zu Sängerinnen ausgebildet werden, um in der eleganten Welt auftreten zu können, und ihre aus Liedchen gewobenen Netze, namentlich zum Fange ältlicher Goldhähne, auszuwerfen. „Denn heutzutage", setzt der Barbier auseinander, „heutzutage dient die Musik dem Laster nur als Tugendmäntelchen."[1]) Für einen Freund, der den Musiklehrer bezahlt, werde er, Barbier Guido, sorgen. Während des Haarmachens, um vor dem Musiklehrer nett und zierlich zu erscheinen, weiht Mutter Camilla ihre beiden Töchter, Betta und Cicia, ein in die Anfangsgründe der weiblichen Lebensphilosophie, deren Fundamentalsatz: sich ja nicht zu verlieben, sondern nur Liebe zu heucheln.[2]) Das sey die Elementarmusik, welche die Natur selbst dem Weibe an der Wiege gesungen. Die Lehre fällt auf keinen unfruchtbaren Boden. Die erste praktische Anwendung erfährt der alte Pompilio, den der Barbier einführt, und den Cicia vorweg, noch ehe sie Musikunterricht genossen, durch ihren in einem Liedchen sich erprobenden Naturgesang bezaubert. Pompilio erbietet sich gegen die tugendsame, für Ruf und Ehre ihrer Töchter überaus besorgte Mutter, zum Beschützer der Mädchen, insbesondere gegen die Zierlinge und Schmachtlinge.[3]) Auf das Verhältniss eines Beschützers und väterlichen Freundes ihrer Töchter ist die Mutter geneigt einzugehen, und der alte Galan bescheidet sich fürs erste mit der Rolle einer blossen Vogelscheuche; eingedenk, dass der Feldgott, Priap, dasselbe Amt versieht zur Abschreckung von genäschigen Vögeln und Dieben. Am Schlusse des ersten Actes hat der jugendliche Musiklehrer, Giacinto, die erste Musikstunde bereits mit den Mädchen in Gegen-

1) Poichè oggi giorno la Musica non serve che di protesto, e per ricoprire il vitio col manto della virtù. — 2) Vogli bensi che mostriate d' amora e che la fintione sia inseparabile vostra Compagna; onde con tutti gli amanti usatela sempre . . . poichè è parte naturale della donna il sapere fingere ed ingannare. — 3) Zerbinetti e cascamorti.

wart der Mutter abgehalten, entzückt über das Talent und die Stimmen der Mädchen; hat ein kunstverwandter Genosse, der Liederdichter Florindo, unter dem Vorwand, ein Zimmer bei der Wittwe zu miethen, sich eingestellt, wo die jungen Sängerinnen eben ihren Erstlingstriller schlugen; hat sich der Musiklehrer Giacinto in seine Schülerin die Betta schon sterblich verliebt, und die Schülerin Betta in den Lehrer; hat auch der Liederdichter Florindo sein Herz gegen Cicia's vertauscht, rascher als er ein Liedchen als Sonett improvisirt; hat endlich der alte Pompilio beiden Schwestern die Zimmer einrichten, neu austapezieren und aufputzen lassen, unter Leitung eines Lieferanten, des Juden Sciamuelle, und unter Verwünschungen seines Dieners, Benigno, welcher, als der inzwischen tugendhaft gewordene Diener der Cinquecentisten-Komödie, die Bockssprünge seines alten Herrn durchweg mit moralischer Entrüstung begleitet und glossirt.

Eine figurative Liebeserklärung, durch das Bouquet eines am Clavier, in Weise des als Musiklehrer verkleideten Almaviva mit Rosina im „Barbier", gesungenen Duo; Cicia's Uebersendung eines ihr von Pompilio geschenkten werthvollen Ringes an den Lyriker, Florindo, durch dessen Diener, Trappolino, damit sich der Geliebte mit dem Erlös aus der Schuldhaft befreie; die Verzückungen des zweiten Susanna-Alten, des Neapolitaners, Cavaliero Don Fabrizio, über den himmlischen Gesang der Zitella Betta, seiner Susanna; Giacinto's Ohnmacht aus Liebe, seine Erweckung durch Betta's vor Angst und Liebe sterbende Hülfeleistung; Beider erneute Liebesschwüre, die der Musiklehrer mit dem Geschenk eines Ringes besiegelt, den Betta, die gute schwesterliche Seele, schnell und unvermerkt der Cicia in die Hand spielt, um die Schwester von den Misshandlungen der Mutter zu befreien, wegen des angeblich verlorenen, der Cicia von Pompilio geschenkten Ringes, statt dessen Cicia nun den ihr von Betta heimlich zugesteckten Ring des Giacinto vorzeigt, als sey es der des Pompilio, den sie wiedergefunden; eine allgemeine Prügelei endlich unter dem ganzen Musikliebhaberpersonal; jungen und alten Nebenbuhlern, Mutter und Töchtern, welche Prügelei mit Durchbläuung und Hinausschmeissung des Poeten und des Musikers durch den Barbier Guido ihren Abschluss findet, welcher, in Gemeinschaft mit Pompilio, Beider Rücken, des Lyrikers

und Musikers, bearbeitet à quatre mains, als wären es Processionspauken: das sind die Elemente innig gesellt, welche den bis auf diese Paukerei handlungslosen zweiten Act bilden und bauen.

Den dritten und letzten Act füllen zunächst herzzerreissende Jammerliedchen, welche die beiden Zitelle Cantarine am Clavier vor Sehnsuchtsschmerz um ihre durchgebläuten und hinausgeschmissenen Geliebten trillern. Füllt ferner die Weheklage von Mutter Camilla über die Ausräumung der Zimmer ihrer Töchter, welche Pompilio durch den Juden Sciamuelle vornehmen lässt, — die Ausräumung der Zimmer nämlich. Mutter Camilla wäre nicht die Mutter ihrer Töchter, wenn die Scene, statt der Ausräumung der Zimmer, nicht mit einer Aussäkelung des Pompilio endigte. Zur Füllung des dritten Actes trägt demnächst der Schluss des zweiten durch einen Prügel-Vorschuss bei, den dieser den beiden Alten, Pompilio und Don Fabrizio, leistet, welche wegen eines Verzückungskusses, den letztrer, hingerissen von Cicia's Gesang, der Künstlerin als Ausdruck seiner enthusiastischen Bewunderung wie mit einem Brenneisen aufzustempeln sich gemüssiget fand. Die beiden Alten hätten sich die Perrücken sammt den Köpfen abgerissen, trat der Barbier nicht dazwischen, der einen gemeinschaftlichen Abendschmaus als Versöhnungsmahl in Vorschlag bringt.

Während die beiden Alten drinnen mit den Zitelle Toccatillo spielen, kommt Barbier Guido mit Mutter Camilla überein, das Silbergeräth zu unterschlagen, das der Barbier im Auftrag des Pompilio für den Versöhnungsschmaus aus dessen Wohnung herbeigeschafft. Guido schlägt Lärm, als sey er unterweges von Räubern überfallen worden. Don Fabrizio lässt das nöthige Tafelgeschirr aus seinem Hause holen. Guido überlässt seinen Antheil am gestohlenen Silberservice der Camilla für ein Schäferstündchen, traulich wie jene, die sie ihm ehedem bewilligt. Sie verheisst es ihm, wenn die Sachen ihrem Wunsche gemäss sich entwickeln.[1])

Die erwünschte Entwickelung bewerkstelligen der Lyriker

1) Guido — alcune di quelle cortesie d' un tempo fa. Camilla — se le cose riescono come speriamo, voglio che siamo molti a godere.

und der Musiker, die sich inzwischen bei den Zitelle eingefunden und sich mit ihnen in eine Kammer zurückgezogen, die der Barbier hinter den Pärchen zuschliesst. Camilla sucht ihre Töchter; Guido meint: die Finken sässen im Käfig, und würden nicht entschlüpfen, ohne die Schwanzfedern im Stiche zu lassen.[1] Nach dem Gesetz müssten junge Leute, die mit Mädchen zusammenbetroffen würden, diese heirathen. Der Barbier ruft die beiden Alten gegen die Räuber und Diebe zu Hülfe, die im Hause plündern. Die Thür wird eingestossen; verblüfft sehen die beiden Alten die Liebespaare heraustreten. Poet und Musiker erklären sich zu jeder Genugthuung bereit, Heirathen ausgenommen. Ein unerhörter Fall in der italienischen Komödie, dass Liebhaber am Schluss ihre Geliebten so schnöde blosstellen und im Stiche lassen. Wie unzüchtig auch jene Hetären- und Kuppler-Komödie sey, so blieb doch dieses Aeusserste von frivoler Ehrlosigkeit den Jünglingen dieser dem Anscheine nach weniger anstössigen Familien-Commedia vorbehalten, deren erstes oben angeführtes Wort: „Heutzutage diene die Musik nur als Deckmantel des Lasters", vorzugsweise die jungen Liebhaber, und zwar wider die Absicht des Verfassers, trifft, dem es daran liegen musste, die in den beiden Alten, in dem Barbier und in der Mutter gegeisselte Verderbniss unter der Maske der Musikliebhaberei durch ein ehrliches Lieben auf Seiten der Jünglinge mindestens lustspielgerecht zu machen. Erst auf das flehentliche, unwürdige Bitten und Beschwören der jungen Mädchen, ihre Ehre unter die Haube zu bringen, verstehen sich die saubern jungen Herrchen dazu. Ein edles Kunstgenossenpaar, dieser Dichter und dieser Musiker! Es könnte unglaublich scheinen, dass der fast durchgängige Mangel an Feingefühl für Schicklichkeit, Anstand, Ehre und Sitte in der römisch-italienischen Liebeskomödie seine letzte Spitze in einer dem modernen Familienlustspiel verwandteren, scheinbar anständigeren Komödie aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. finden sollte. Die aufrichtige, probehaltige Herzensliebe jener jungen Wüstlinge zu Hetären und Sklavendirnen, wie ungleich würdiger, ehrenhafter, reiner und sittlicher ist sie, als diese gewissenlose Verläugnung äusserlich unbescholtener Bürgermädchen von Jüng-

---

1) Ne dalle nostre mani usciranno senza lasciarvi la coda.

lingen, die für sie schwärmten, und von den opferfreudigen Mädchen aufs zärtlichste geliebt wurden! —

Noch sind wir mit einem kleinen Nachtrag im Rest, der einen Komödien-Entwurf des grossen Galileo Galilei betrifft, und den wir nachzuliefern versprochen.[1]) Eine biographische Charakteristik Galilei's daran zu knüpfen, ist hier nicht der Ort. Das hiesse in die Wälder der Fabroni[2]), Nelli[3]), Venturi[4]), Bigozzi[5]), Rosini[6]), Libri[7]), Eugenio Alberi[8]), Marini[9]), und was der Biographen Galilei's mehr sind, Leseholz tragen. Wir begnügen uns mit einigen Abfällen aus Alfred von Reumont's trefflicher kleinen Schrift: „Galilei und Rom."[10]) Und selbst aus diesem unserem, in Alfr. v. Reumont's Revier aufgelesenen Reissigbündel greifen wir nur eine handvoll Rüthlein heraus für den Rücken der Schächer, so ganz anderes Holz, die Löschbrände nämlich aus Vanini's und Giordano Bruno's Scheiterhaufen, für den Prometheus des 17. Jahrh. zusammentrugen, dessen Fackel den Lichtraub, den sein Urahn, der Titane, an der Sonne begangen, ihr und dem Himmel mit Wucherzinsen zurückgab, beide lichtend und erhellend zu erkenntnissoffener Klarheit. Ergrimmt über den Streich, den Galilei's Widerruf im Verhör vor dem Inquisitionsgericht zu Rom den Löschbränden der Schächer spielte, rächten die Henkersknechte in Kutte und Kaputze die vereitelten Scheiterhaufenflammen mit einem mindestens theilweis an dem siebzigjährigen Himmelaufklärer und Erdbeweger angestellten auto da fé, indem sie die rauchenden Scheite an die Augen des grossen Forschers hielten, bis sie erblindeten. Die Blendung dauerte sieben volle Jahre, während des ganzen Zeitraums, den Galilei im Gefängniss auf der Villa zu Acetri bei Florenz zu-

---

1) S. o. S. 111 Anm. — 2) Lettere inedite d' uomini illustri. Fir. 1773—75. — 3) Vita e commercio letterario di Gal. Galilei. Fir. 1793. — 4) Memorie e lettere inedite di Gal. Galilei. Moden. 1818—21. — 5) Due lettere inedite di Gal. Gal. Fir. 1841. — 6) Inaugurazione solenne della statua di Galileo. Pisa 1839. — 7) Hist. des sciences mathématiques en Italie. t. IV. l. 9. — 8) Opere di G. Gal. Fir. 1842. — 9) Marino Marini, Galileo e l' Inquisizione, Memorie storico-crit. che etc. Roma 1850. 8. — 10) Datirt Pomino in Toscana 15. Juli 1848. Vgl. auch: Alfr. v. Reumont Beiträge zur Ital. Gesch. I. S. 303—425.

brachte, wo er am 8. Januar 1642 im Alter von 78 Jahren starb. Den Schächern sind auch einige der biographischen Ketzerrichter beizuzählen, welche den durch Kerkerleiden, durch schwere Krankheit, durch Seelen-, wenn nicht Körperfolter erschütterten, greisen Märtyrer wissenschaftlicher Wahrheit noch nachträglich auf die Folter ihrer bitteren Rügen spannen, ihrer herzlosen Verhöhnung und scheltenden Vorwürfe, ob des ärgerlichen Widerrufs, als des grössten Skandals, von dem die Annalen der peinlichen Verhöre wissenschaftlicher Causes célèbres berichten. Das schrillste Skandalgeschrei erhebt der uns schon bekannte Professeur du collège de France, Conservateur à la Bibliothèque Mazarine, die vielgeschäftig-putzige Krähe, die in vollem Pfauenfedern-Ornat hinter allen schönwissenschaftlichen Pflügern und Saatenstreuern einhertänzelt, nicht als Eine, die hier und dort ein danebenfallendes Körnlein aufpickt, sondern als Eine, die an den Pflug mit Hand anlegt. Als biographische Krähe hinter Alfred v. Reumont's angezogener Schrift, bekrächzt sie jedes aufgepickte Körnlein mit einem Vorwurfsgekreisch: bald über Galilei's charakterlose Wohldienerei [1]), weil er die von ihm entdeckten Jupitertrabanten „astres de Médicis" nannte; bald über Galilei's Unbesonnenheit und Thorheit, wegen seines Versuchs, die heilige Schrift durch die Wissenschaft zu rechtfertigen, und die Uebereinstimmung derselben mit den Ergebnissen der Forschung nachzuweisen. [2]) Galilei's Feigheit und doppelseitiger Charakter wird mit einem der heisersten Gekrächze beschrieen. [3]) Capitel XXIII krächzt schon in der Ueberschrift: „Aveuglement, crédulité, faiblesse." Die Aufschrift des XXV. Capitels krächzt Zeter über die äuserste Selbsterniedrigung und Wegwerfung des Galilei. [4]) O, es giebt der Krähen, die, selbst den Marterpfahl des göttlichsten aller Blutzeugen mit ihrem widerwärtigen Geschnarr

---

1) Une critique hazardée l' avait forcé à s' enfuir de Florence; pour y rentrer le philosophe s' abaisse jusq'à l'adulation (Galileo Galilei sa vie, son procés et ses contemporains etc. par Philarète Chasles. Paris 1862. p. 23). C'est donc à la fois une âme asservie et un esprit délivré p. 43. — 2) Il se montra aussi étourdi dans la persecution qu' impuissant à la defense p. 63. — 3) Toute cette lâche conduite était marquée au sceau de l'époque de Galilée p. 107. Homme double s'il en fut p. 176. — 4) Abaissement extrême de Galilée.

umschwirrend, ein Spottgekreisch seinem Todesangstruf, dem 'Eli Eli' des Gekreuzigten, als einer unwürdigen Charakterschwäche, einer faiblesse, lâche conduite, abaissement extrême, zuhöhnen. Es giebt gestutzte Hofkrähen, die auf Verlangen für ein Stückchen Fleisch Vive l'Empereur und Coquin in Einem Athem schreien. Diese schwarzgrauen oder auch ganz schwarzen ominösen Vögel, sie dünken sich delphische Apollo-Vögel auf die Eigenschaft hin, die ihr Aeltervater, jener Rabe des Apoll, der erste Professeur du College, auf sie vererbt — die Eigenschaft: die Farbe zu wechseln, weiss in schwarz, de but en blanc.[1]) Oder auf die Verwandtschaft hin mit der Urmutterkrähe, jener Lieblingskrähe der Göttin der Weisheit, jener Collegin des Phöbëischen Raben[2]), des ersten Observateur à la Bibliothèque de Delphes.

Galilei's Widerruf bei seinem zweiten Verhör (30. April 1632) klingt freilich betrübsam und erfüllt das Herz mit tiefer Trauer. Er gab folgende Erklärung ab: „Wird mir, wie ich wünsche, Gelegenheit und Zeit vergönnt, so ist es meine Absicht, deutlichst darzuthun, dass ich die verworfene Ansicht von der Erdbewegung und dem Stillstehen der Sonne mitnichten getheilt, und eben so wenig sie jetzt für wahr halte." Alfr. v. Reumont bemerkt hiezu: „Will man, was aber kaum möglich, an Galilei's Wahrhaftigkeit in diesen Momenten nicht zweifeln, so muss man nothwendig annehmen, dass der Ernst des Gerichtshofes, vor dem er stand, die immense Macht desselben, welcher keine Hand auf Erden ihn entziehen konnte, die Körper- und Geistesqual durch Krankheit und Ungewissheit ihn kleinmüthig gemacht habe — dass er sein

---

1) — cum candidus ante fuisses,
Corve loquax, subito nigrantes versus in alas . . .
Qui color albus erat, nunc est contrarius albo . . .
— quem garrula.
Consequitur — cornix. Ov. Met. II. v. 533 ff.

2) „Ihm folgt — eine geschwätzige Krähe"; gleichfalls ein geschulter Minervavogel vom Collège aber a. D.: ut dicar tutelâ pulsa Minervae. „Dass ich heisse jetzund Minerva's verstossener Schützling;" ehedem „Gefährtin Minerva's" comes inculpata Minervae; ursprünglich gar eine Royalistin „regia virgo", gepriesen ob ihrer weissen Farbe, rothen Lippen und blauen Augen, als tricolore Schönheit, „berühmt in der phokischen Landschaft", wie das Nähere in den „Verwandlungen" des Ovid l. c. zu lesen.

Leben und seine Freiheit zu retten suchte, und von diesem Gedanken und Bestreben bis zur Vernichtung seiner übrigen Kräfte beherrscht war. Es ist eine traurige Erscheinung, aber es ist die Wahrheit." So mild dieses Urtheil lautet, so klingt es doch wie ein wohlmeinender, theilnahmvoller Vorwurf, den man einem von Fieberfrost geschüttelten Kranken wegen seines Zitterns machen würde. Der siebzigjährige Galilei, in seinem Gemüths- und Körperzustande, in seiner Lage, vor einem solchen Tribunal, ist ganz ebenso unzurechnungsfähig und unnahbar jedem Vorwurf, wie ein Fieberkranker im Paroxysmus. Durch die glimpflichste Verurtheilung seines Verhaltens vibrirt immer ein obgleich noch so verschleierter Zug von der stolzen Härte eines pharisäischen Sicherheitsgefühls und Dünkels, wenn nicht von heimlicher, sey's auch unbewusster Sympathie mit seinen Blutrichtern. Eine offene Rechtfertigungschrift der letzteren, die zugleich die schonungsloseste Verdammung des Galilei, wie z. B. die „Memorie storiche critiche" des Monsignor Marino Marini (p. 36 ff.), dünkt uns weit wirksamer für die Ehrenrettung des erbarmungslos, unter dem Deckmantel eifervoller Glaubensstrenge, dem blinden Hasse seiner persönlichen Feinde aufgeopferten Märtyrers wissenschaftlicher Wahrheit.

Würdigere und erhebendere Worte spricht unser deutscher Gewährsmann an einer andern Stelle seiner biographischen Skizze, mit Beziehung auf die Folter, die Galilei sollte erduldet haben: „Galileo Galilei erduldete die Folter nicht; glücklicher hierin als Niccolo Machiavelli. Aber dieser hohe, kühne und stolze Geist (Galilei) erduldete hundertmal, vor und während und nach der Untersuchung die moralische Folter, schlimmer als die, welche der Henkersknecht an seinen schwachen Gliedern auszuüben vermocht hätte. Er musste das einräumen, wogegen sein besseres Wissen sich sträubte; er musste das verneinen, wovon er überzeugt war."[1]) Hierin liegt der tragische Knotenpunkt, den sämmtliche uns bekannte Galilei-Dichter vorbei trafen. „Das berühmte: 'E pur si muove!' — fährt Herr von Reumont fort — beruht natürlich auf einer blossen, durchaus unwahrscheinlichen,

1) Alfr. v. Reum. Beitr. I. S. 393. Im besondern Abdruck: „Galilei und Rom" S. 192, minder nachdrücklich und herzhaft.

ja unmöglichen Tradition;[1]) aber die Tradition spricht in zwei Worten des Mannes innersten Zustand aus." Mit andern Worten: Galilei sprach das „E pur" innerlich, und konnte nicht anders, und musste es sprechen, als seine reservatio mentalis vor, bei und nach dem Widerruf, und ist das Gegentheil „durchaus unwahrscheinlich, ja unmöglich." Mr. Chasles' Paraphrase von Alf. v. Reumont's obiger Schlussbemerkung ist die einzige Stelle, die uns in seinem 'Galileo Galilei' erfreut hat, und leicht das glänzendste rhetorische Musterstück, das der geistreich-eleganten Feder dieses vielbelesenen und schreibfertigen Schöngeists entquollen.[2])

Was es mit jenem Widerruf auf sich hatte, und mit welcher Geistesklarheit Galilei Personen und Verhältnisse und seine eigene Lage auffasste, mag aus seinem Briefe am besten erhellen, den er vom Kerker aus, zwei Jahre nach dem Widerruf, an Diodati schrieb.[3])

Galilei besuchte zuweilen seine beiden Töchter im nahegelegenen Kloster S. Matteo. Die älteste starb vor Gram. An demselben Tage fand er, als er in sein Gefängniss zu Arcetri zurückgekehrt war, den Vicar des Inquisitors, welcher den Befehl des S. Uffizio aus Rom mittheilte, dass er die Bitte, nach der Stadt zurückkehren zu dürfen, nicht wiederholen möge, sonst

1) Warum unwahrscheinlich und schlechterdings unmöglich, giebt der Biograph nicht an, und will uns schlechterdings nicht einleuchten. — 2) N'est-ce pas là aussi ce qui peut justifier la tradition, qui a mis dans sa bouche les mots si dramatiques: E pur si muove? Jamais ces mots ne furent prononcés —; mais ils sont implicitément contenus dans chacune des phrases de cette lettre écrite en quelque sorte sur le deuil de l'exil. — On l'accuse! on le contraint d'aller devant le Saint-Office abjurer ses erreurs; — et cependant le texte des Ecritures n'est pas infaillible. E pur si muove! Fromont a taxé d'hérésie les défenseurs de Copernic: — qu'il prenne garde, ceux qu'il outrage pourraient bien défendre la vérité. E pur si muove! La haine des jésuites le poursuit; on le compare à Luther et à Calvin; on veut le noter d' infamie; — et pourtant il est innocent de mensonge comme d'hérésie. E pur si muove! Oui, le cri héroique semble retentir à chaque ligne de cette lettre; on le devine, on l'entend; on plaint amèrement le vieillard, et l'on n'a plus la force de lui reprocher ses défaillances. p. 177. Welche Kraft und Stärke hätte Mr. Phil. Chasles aus solchem herzensstarken Unvermögen, dem Galilei seine Schwächen vorzuwerfen, zu Nutz und Frommen der Denkmalwürdigkeit seiner Schrift schöpfen können! — 3) 28. Juli 1634.

werde man ihn aufs neue in den wirklichen Kerker des S. Uffizio einsperren. „Nach dieser Antwort“ — schreibt Galilei an Diodati — „scheint mir der Schluss sehr nahe zu liegen, dass mein gegenwärtiger Kerker nur mit dem ewigen, täglich sich öffnenden vertauscht werden wird, der uns Alle aufzunehmen bestimmt ist . . . Diese Gegner haben sich endlich von selbst vor mir enthüllen wollen, denn da ein theurer Freund von mir vor ein paar Monaten im Gespräche mit dem Pater Christoph Gremberger, Mathematiker am Collegio Romano, auf meine Angelegenheit kam, sagte der Jesuit genau folgende Worte: „Hätte Galileo sich die Freundschaft dieses Collegiums zu bewahren gewusst, so würde er ruhmvoll vor der Welt dastehn, und hätte nichts von all dem Missgeschick erlitten, und es wäre ihm freigestanden, nach Gutdünken über alle und jede Materie zu schreiben, selbst über die Erdbewegung.“ „Ihr seht daraus, verehrter Herr“ — schreibt Galilei weiter — „dass nicht diese oder jene Meinung es ist, was Verfolgung über mich verhängt hat und noch verhängt, sondern die Ungnade der Jesuiten.“ Der Jesuiten, deren unheilvoller, dem Papstthum und der katholischen Kirche selbst verderbenbringender Geist Papst Urban VIII., — als Cardinal Maffeo Barberini Galilei's eifrigster Freund, Beschützer und Vertreter seiner astronomischen Lehrsätze, — zu unerbittlicher Verfolgung des von ihm geehrten und bewunderten Mannes aufreizte, indem sie den Papst glauben machten: Galilei habe ihn in seinen „Gesprächen über das Ptolem. und Copernikan. Weltsystem“[1]) unter der Maske des „Simplicio“ verspotten wollen. Leider hatte mit Urban VIII. eine bisher auf den Sitz des heil. Petrus noch nicht vertreten gewesene Macht den päpstlichen Thron bestiegen: die persönliche Eitelkeit: die verfolgungssüchtigste aller weltlichen und geistlichen Mächte, die, auch nur leise gestreift von dem Schatten einer eingebildeten persönlichen Beleidigung, den unsühnbaren Frevel mit dem fanatischen Ketzereifer des heil. Uffiz und des Hexenhammers rächt. Diese in Urban VIII. zuerst als Herrschaftskitzel und Triebfeder wirksame persönliche

---

1) Dialogo intorno ai due massimi sistemi del mondo, erschien im Jan. 1632. Galileo's Meisterstück; ein Wunderwerk in Schreibart, Darstellung und platonisch-feiner Ironie.

Eitelkeit[1]), in unseren Augen ist sie eine Tochter der unbeschränkten Autorität, welche, im Vereine mit den Fürsten und im Widerspruch mit der ursprünglichen Tendenz und Bestimmung der Kirchenversammlungen, das von Loyola's Geist beseelte Tridentinische Concil dem Papste zugesprochen. Getragen von einer solchen durch Concilienbeschluss sanctionirten, über jede Reform allein erhabenen Autokratie der Eigenliebe, konnte sich die päpstliche Hochgewalt bequem, üppig und gemächlich wiegen in einer Machtfülle, die sie mit allem Aufgebot eines beispiellosen Genies der Gewaltherrschaft über die Gewissen Jahrhunderte lang zu erkämpfen vergebens Himmel, Erde und Hölle in Bewegung gesetzt hatte. Machtgier und Herrschsucht unterscheiden sich eben von persönlicher Herrschereitelkeit dadurch, dass diese durch den prestige gleichsam ihres selbeigenen Genius, durch die Zaubergewalt ihrer subjectiv-individuellen Wirkung, die Früchte einer Oberhoheit und Allbeherrschung mühelos geniessen, deren blutige Saat die Heroen und Titanen hierarchischer Weltbezwingung und Geisterunterwerfung im Schweisse ihres Angesichtes ausgestreut. Urban VIII. war mehr als irgend ein Vorgänger von dem weltlichsten aller Antriebe, von der Eitelkeit, beherrscht; auch den Formen seines Regiments den Anstrich eines weltlichen Staatswesens zu geben. Seinen natürlichen Hang konnte Maffeo Barberini, als Nuncius am pariser Hofe, grundsätzlich ausbilden. Die persönliche Herrschereitelkeit, die zur Staatsmaxime unter dem Einfluss französischer Regierungsgrundsätze entwickelt, Barberini aus Frankreich mitbringen mochte, fand sich denn auch, auf seine Nachfolger übertragen, alsbald in einen Vorrangsstreit und Etiquettenhader mit der Staatskunst desjenigen französischen Königs verwickelt, welcher die persönliche Herrschereitelkeit in ihrem entsprechendsten Ausdruck, in dem weltläufigen: L'état c'est moi, canonisirte.

---

1) Ama le proprie opinioni, e si lascia lusingare dal suo genio, a che conseguita una salda tenacità dei proprj pensieri: — — è sempre intento a quelle cose che possono ringrandire il concetto della sua persona (Relatione di quatro ambasciatori 1624 bei v. Ranke II. S. 537 Anm. 1). „Er (Urb. VIII.) liebt seine eigenen Meinungen, und lässt sich schmeicheln von seinem Genius, was eine feste Zähigkeit seiner eigenen Ansichten zur Folge hat. — Er ist stets erpicht auf solche Dinge, welche den Begriff von seiner Person zu erhöhen geeignet sind.“

Lässt sich nun annehmen, dass diese Herrschereitelkeit zu der tragischen Schuld, dem Frevel aus gewaltthätiger Macht- und Herrschsucht (Hybris), die komische Kehrseite bildet; so wird man auch folgern dürfen, dass die überwiegende Hinneigung des dramatischen Genies im 17. Jahrh. zur Komödie unter dem Einflusse solcher Herrschaftsstimmung stand; wie denn der zeitweilige Herrschaftscharakter alle Erscheinungen des tagesgeschichtlichen Lebens, mithin auch Kunst, Poesie und Literatur, bestimmt. Kein Wunder, wenn das erlauchte Opfer päpstlicher Eigenliebe, wenn Galileo Galilei, inkraft seiner astronomischen Sehergabe, diesen sein Jahrhundert beherrschenden Stern der komischen Komödienintrigue, vor dessen Eintritt in den Gesichtskreis, beobachtete, und von dessen anticipirtem Einfluss angeregt, seinen Pantalon-Schwank, in der Manier der Commedia dell' arte, schon im Beginne des Jahrhunderts, entwarf, das wir seinen Fachgenossen, den berühmten G. B. Porta, gleichzeitig mit seinen durch Intriguenkunst ausgezeichneten Komödien begrüssen sehen.

Galilei's Komödienentwurf führt uns in seinem Pantalone keinen minder ergötzlichen 'Simplicio' vor, als der 'Simplicio' in seinen bewundernswürdigen Gesprächen über das Ptolem. und Copernikanische Weltsystem ist, in welchem 'Simplicio' die Jesuiten Papst Urban VIII. seine Maske erkennen liessen. Die Pantalonade des grossen Astronomen entwickelt sich wie folgt:

Cinzio, der Sohn des reichen Kaufmanns Pantalone, liebt Diana, Tochter des armen Krämers Tofano, und dessen Sohn Flavio die Cornelia, Tochter des reichen Pantalone. Cinzio kann von seinem Vater Pantalone die Erlaubniss zur ehelichen Verbindung mit Diana, ihrer Armuth wegen, nicht erhalten. Er wandert aus; kehrt aber nach vier Jahren, als Wirthschafterin (massara) verkleidet zurück, tritt als solche bei Tofano in Dienst, und wirthschaftet mit Diana, wie seit Ariosto's Suppositi in dem Haushalt der italienischen Komödie, — classisch oder aus dem Stegreif, — gewirthschaftet wird. Der in ihr eingebürgerten und bis zur Abnutzung verbrauchten Situation hat der grosse Entdecker der Gesetze der Pendelschwingung eine neue Seite, von verfänglich-spassigster Wirkung abzugewinnen verstanden. Cinzio, als Wirthschafterin Ulivetta verkleidet, wird von seinem Vater Pantalone, unerkannterweise, als Liebesvermittlerin,

will sagen Kupplerin, bei Diana für ihn, den alten Schwungpendel, in Anspruch genommen, was zu den denkbar drolligsten und den Alten blamirendsten Lächerlichkeiten führt. Gleichzeitig läuft ein Eisenfresser, Capitano Flegetonte, auf Diana Sturm, die ihn „naseführt.“ Inzwischen hat Tofano, Diana's Vater, an der schlafenden Ulivetta (Cinzio) physikalisch mathematische Untersuchungen angestellt, und dabei Entdeckungen gemacht von so überraschender Art, wie nur die des Galilei selber: in der Schrift z. B. über „die Operationen des geometrischen und militärischen Cirkels“ [1]) oder in dem „Appendix“, „Lehrsätze über den Schwerpunkt fester Körper.“ [2]) Tofano macht denn auch Augen, wie die Astronomen beim ersten Erblicken jenes „die damalige Sternkunde verblüffenden Himmelswunders: des neuen Sterns“ von 1604, worüber Galilei in der Folge seine berühmten, die Aristoteliker vor den Kopf treffenden Vorlesungen hielt. [3]) Solche Augen veranstaltet auch Tofano, als er am Ziele seiner Forschungen sich doch nur vor Galilei's erster Beobachtung stehen fand: vor jenen aus den Schwingungen der Altarampel im Dom zu Pisa abgeleiteten Gesetzen des Pendels. Das Scenarium giebt Tofano's verblüfftem Enttäuschungs-Starrkrampfe ob dem quid pro quo durch ein Gleichbild Ausdruck, das wieder an die Ampel im Dom zu Pisa erinnert. Tofano ist ausser sich vor Staunen: „an Stelle der Weihrauchbüchse (navicella) das Weihrauchfass (turibile) zu finden“ [4]), dessen pendelartigen Schwingungen den grossen Galilei so gut auf seine Entdeckung hätten bringen können, wie jene berühmte Ampel im Dom zu Pisa. Und hinterher gleich das zweite Phänomen. [5]) Tofano, des Todes verwundert: statt Einer Olive [6]) zwei Maronen sammt dem Zweigstengel in der Hand zu halten. Betäubt von der Fülle der Gesichte, verbindet sich Tofano mit dem Capitano gegen Rauchfass und Maronen. Capitano knirscht Mord und Todtschlag; wird aber selbst, infolge einer von

---

1) Le Operazioni del Compasso geometrico e militare 1606. — 2) Theoremata circa centrum gravitatis solidorum. Appendice alla quarta giornata dei Dialoghi delle Nuove scienze. 1638. — 3) Lezioni sulla stella nuova del 1604. — 4) — nel messer la mano per trovar la navicella, aver trovato il turibile. Atto III. Sc. 1. — 5) — e in cambio d' un' ulivetta due marroni e tanto di bacello. — 6) Ulivetta: Wortspiel mit Cinzio's angenommenem Namen.

Ulivetta an ihm vollzogenen Bearbeitung mit dem Knüppel, so zerknirscht, dass er, auf ihr Geheiss, bei Tofano vorgiebt: er habe Ulivetta umgebracht. Diana hört das von ihrem Fenster aus, kommt herunter und reicht, scheinbar um dem Wunsche ihres Vaters zu willfahren, dem Capitano die Hand, mit dem stillen Vorsatz aber, ihren Cinzio zu rächen. Bei diesem Vorsatz (III. Sc. 4) bricht das Scenarium ab. In demselben handschriftlichen Codex fand sich jedoch ein anderes Argumento vor, das dieselbe Fabel, nur mit anderen Personennamen enthält, wonach die Verwickelung sich dahin löst: dass Tofano (hier Frosino) seine Entdeckungen durch die überraschendste bereichert, indem sich ihm die entlarvte Wirthschafterin als Cinzio (hier Orazio) zu erkennen giebt, worauf die Vermählung der beiden Geschwisterpaare erfolgt. Diesen, allem Anscheine nach, ersten Entwurf verwickelt der zweite: das mitgetheilte Scenarium, durch den hineinverflochtenen Capitano Flegetonte, ganz im Style der Commedia dell' Arte. Wenn das launige Capriccio, das der grosse Mann zum Spasse als Erholung von seinen Epoche machenden, wissenschaftlichen Arbeiten wahrscheinlich Anfangs des 17. Jahrh. hinwarf, keinen Glanzpunkt eben in seinem grossartigen Schaffen abgiebt; so wurden seine unsterblichen Leistungen doch auch von der Pantalonade nicht mehr verdunkelt, als die Sonne von einem ihrer Flecken, über die er in einer bewunderten Schrift[1]) Ansichten niedergelegt, welche von den neuesten durch sie angeregten und befruchtenden Forschungen aufs glänzendste bestätigt wurden.

In welchem Maasse die Luft des 17. Jahrh. von Lustspielstoffen, von den trefflichsten Stoffen zu Komödien und Pantalonaden, geschwängert war, die Hofluft vor Allem, die vatikanische Hofluft insbesondere: davon sprechen die Chroniken, die Zeit-, die Hof- und Palastgeschichten; davon spricht die Staatengeschichte jenes Jahrhunderts mit den ehernen Zungen von tausend grossen und kleinen Glocken. Ein Stoff für Viele! der erste beste; aus derjenigen Hofluft, die zugleich die einstmals gefürchtetsten Blitze und Donnerkeile in ihrem Schoosse barg. Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist bekanntlich nur Ein Schritt.

---

1) Istoria e dimostrazione delle Macchie Salori 1613.

Hier das Scenarium! Die Geschichte des Drama's mag damit die italienische Commedia des 17. Jahrh. schliessen.

Papst Innocenz X. (Pamfili) beschliesst, die Nepoten des vorigen Papstes (Urban's VIII., † 29. Juli 1644), wegen ihrer Geldverwaltung zur Rechenschaft zu ziehen. Sie fliehen aus Rom. Ihre Paläste werden besetzt, ihre Aemter vertheilt, ihr Vermögen confiscirt. An Stelle der Nepoten aus der Familie Barberini tritt eine Nepotin, die Schwägerin des Papstes Innocenz X., Donna Olimpia Maidalchina von Viterbo. Sie gewinnt den grössten Einfluss auf die Verwaltung; sie beherrscht den Vatican, sie beherrscht den Papst, die Curie, das ganze Patrimonium S. Petri. Die anlangenden Botschafter machen ihr zuerst Besuche. Cardinäle stellen ihr Bild in ihren Gemächern auf. Fremde Höfe suchen ihre Gunst durch Geschenke zu erwerben. Reichthümer strömen ihr von allen Seiten zu. Donna Olimpia giebt Feste, Komödien, kauft Güter. Sie verheirathet ihre Töchter an die begütertsten Familien. Ihr Sohn, Don Camillo, vermählt sich mit der reichsten Erbin in Rom: Donna Olimpia Aldobrandina. Bald bricht Zwiespalt, der obligate Komödienzwiespalt, zwischen Olimpia Schwiegermutter und Olimpia Schwiegertochter aus. Das Haus des Papstes erfüllt sich mit dem Hader zweier Frauen, ähnlich wie das Haus des Laches in Terenzens „Schwiegermutter." Die verschiedenen Hofparteien suchten sich, jede zu ihren Zwecken, der entzweiten Olimpien zu bemächtigen.

Inzwischen hat der greise, in seiner Gunst wetterwendische Papst die Sonne des Nepotismus über einen entfernten Verwandten, Don Camillo Astalli, aufgehen lassen, und denselben zum Cardinal-Nepoten erhoben, da der Papst, nach der Vermählung Don Camillo Pamfili's, des schon genannten Sohnes der Donna Olimpia Maidalchina, keine geistlichen Nepoten mehr hatte, „was doch" — wie v. Ranke treffend bemerkt[1]) — „seit langer Zeit nun einmal zu einer päpstlichen Hofhaltung gehörte." Nicht lange und der Cardinal-Nepote sticht die Cardinal-Nepotin Donna Olimpia Maidalchina aus, die bisher Angel- und Cardinalpunkt gewesen, um den sich Papst und Staat gedreht hatte. Nun bricht der bedrohlichste Zwist zwischen dem weltlichen und

1) III. S. 45.

geistlichen Nepoten im Hause des Papstes aus; zwischen den beiden Camillo's, wie er eben erst zwischen den beiden Olimpia's entbrannt war. Zwei Camillo's, zwei Olimpia's — das Personal zu einer Commedia dell' arte. Der arme alte Mann, der Papst, weiss sich nicht zu rathen und zu helfen. Er lässt die alte Nepotin Olimpia wieder kommen, um mit den Blitzen des Vatican olympisch dreinzuschlagen und die Ordnung im Hause widerherzustellen. „Die schlaue Vettel" — schreibt Pallavicini, der Biograph von Innocenz X. Nachfolger, Alexander VII. — „die schlaue Alte schwang sich binnen Kurzem von der äussersten Ungnade wieder empor zur höchsten Gunst."[1]) Die Cardinal-Nepotin stürzt den Cardinal-Nepoten Camillo Astalli und vertreibt ihn aus dem Hause. Innocenz X. wurde infolge dieser häuslichen Zwistigkeiten noch launischer, eigensinniger und starb vor Aerger am 5. Januar 1655. Drei Tage lang lag er unbeerdigt da. Donna Olimpia sagte, sie sey eine arme Wittwe; die Bestattungskosten gingen über ihre Kräfte. Innocenz X. läge noch unbegraben da, hätte nicht ein Canonicus einen halben Scudo daran gewendet, um dem Papst die letzte Ehre zu erweisen. Das streift schon an die Tragikomik von Hogarth's Pinsel. Indessen dürfte der grosse blinde Seher und Sternengucker von Arcetri, in der Muse seines Kerkergrabes, sich vielleicht doch vom obigen Stoff, wenn er ihm vorgelegen hätte, zu einem Komödien-Entwurfe angeregt gefühlt haben, dem der unsrige nicht würdig wäre, die Schuhriemen aufzulösen.

---

1) La scaltra vecchia passò con breve mezzo dall' estremo della disgrazia all' estremo della gratia (Pallavicini, Vita di papa Alessandro VII. Vgl. v. Ranke a. a. O. S. 47 Anm. 1).

Druck von C. P. Melzer in Leipzig.



